BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE
DI STUDI CINEMATOGRAFICI

In sta cassela mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive;
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA
ANNO XI - NUMERO 7 - LUGLIO 1950

Sommario

Direzione: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81.829-859.963 — *Redaz. napoletana,* presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli — *Redaz. milanese,* presso Guido Aristarco, Via Paolo Andreani 4, Milano (telefono 580-705) — Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81-829 — c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L. 3.600 - Estero L. 5.800 Un numero L. 380 - Un numero arretrato il doppio

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

Emma **GRAMATICA** *Francesco* **GOLISANO**
Arturo **BRAGAGLIA** *Guglielmo* **BARNABÒ**
Paolo **STOPPA** *Brunella* **BOVO**
Flora **CAMBI** *Anna* **CARENA**

in

MIRACOLO A MILANO

IL FILM PIÙ ATTESO DELL'ANNO

Regia di **VITTORIO DE SICA**
Produzione **E. N. I. C. - P. D. S.**

L'IRREALE AVVENTURA SORRIDENTE DI UN PICCOLO RAGAZZO DAL CUORE GRANDE

Columba **DOMINGUEZ** *Roldano* **LUPI**
Gualtiero **TUMIATI** *Juan* **DE LUANDA**
Franca **MARZI** *Peppino* **SPADARO**

in

L'EDERA

Dal romanzo di GRAZIA DELEDDA
Regia di AUGUSTO GENINA
Produzione **CINES**

TUTTO IL FOLCLORE DI SARDEGNA IN UNA DISPERATA STORIA D'AMORE

DUE GRANDI ESCLUSIVITA
PER LA STAGIONE 1950-51

LA PIÙ SPREGIUDICATA

ED ESTROSA SATIRA DEL

DOPOGUERRA TEDESCO

LUX FILM

Ballata Berlinese

Regìa di R. A. STEMMLE

PREMIO INTERNAZIONALE ALLA X^a MOSTRA D' ARTE CINEMATOGRAFICA DI VENEZIA

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA

LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO ROMA

ANNO XI - NUMERO 7 - LUGLIO 1950

Luigi Chiarini

AVVERTENZA

Gli abbonati ed i lettori non si dorranno se, dopo il numero speciale della rivista dedicato a « La musica nel film » (Bianco e Nero, *maggio-giugno* 1950, *nn.* 5-6), *presentiamo un altro fascicolo fuori del normale, che raccoglie tre saggi sulla Garbo, Vidor e Carné, ai quali quest'anno la* Mostra Internazionale d'arte Cinematografica *di Venezia dedica un'importante serie di film retrospettivi.*

Abbiamo creduto di fare cosa utile non solo per quanti potranno seguire codesta interessante manifestazione, ma per tutti gli studiosi di cinema, considerando il posto eminente che questi tre artisti occupano nella storia del film, a cui ognuno di essi ha dato, ormai, il meglio delle sue possibilità.

I saggi qui raccolti sono stati affidati a studiosi di chiara fama, particolarmente indicati a trattare i singoli argomenti; la redazione della rivista ha provveduto a corredarli di una filmografia quanto piú possibile completa nei suoi dati e di un panorama bibliografico nel quale sono citati gli studî fondamentali di carattere storico e critico.

L'arte del film è un tenue filo limpido che scorre al centro dello straripante e torbido fiume della produzione cinematografica: difficile individuarlo in questo corso rapido e disordinato, che si trascina dietro valanghe di carta stampata, tra cui è ancora piú faticoso ritrovare quelle poche pagine che assurgono a valore critico distaccandosi dall'apologetica pubblicitaria.

Ma c'è anche un'altra difficoltà a cui va incontro chi tenta di stabilire un ordine di valori nella congerie dei film dove si mescolano « orinali, zecchini e uova sode ».

La difficoltà è costituita dal fatto che arte e mestiere, in senso deteriore, si confondono troppo sovente, per ragioni di natura molto pratica, nella stessa persona, sicché può dirsi che lo slogan *pubblicitario « il nome è garanzia » non è valido proprio sotto l'aspetto artistico.*

Tutto ciò non solo per gli attori, che contratti o gusto di guadagno obbligano o spingono a partecipare a film scadentissimi e con fini esclusivamente commerciali, ma anche per gli stessi registi, i quali, per circostanze varie alla cui base è sempre però la tirannia del denaro, passano con disinvoltura, sconosciuta alle altre arti, dal pezzo dode-

cafonico alla canzonetta, dalla squisitezza della natura morta al cartellone per reggi-seni, dalla pagina elaborata al romanzo a fumetti.

D'altra parte l'enorme difficoltà di documentazione, per la mancanza di cineteche accessibili e fornite, rende il piú delle volte impossibile il vaglio critico e gli equivoci si tramandano per decenni al suono del tam-tàm reclamistico di questo curioso mondo del cinema, dove tutto è super, extra, colossale *e la gloria si innaffia col Coca-Cola.*

Ma se queste sono le difficoltà, a maggior ragione si deve apprezzare ogni sforzo che tende a superarle ed essere indulgenti per gli eventuali errori e le immancabili omissioni.

Anziché illustrare ogni saggio con la riproduzione di qualche fotogramma (bisognerà un giorno scrivere sulla arbitrarietà e scarsa utilità di questo mezzo ai fini della documentazione di un film) abbiamo creduto assai piú interessante per i nostri lettori di riprodurre cento volti di Greta Garbo che, nel loro vario e piacevole panorama, costituiscono l'espressione di un mondo con il suo profumo tra il patetico e il commoventemente ridicolo, un mondo già scontato, ma che ci intenerisce come quelle cartoline di tabaccheria di paese con grandi cuori trafitti e mani che si stringono, un mondo dai grandi amori impossibili, dalle « rose non colte », dalle « convalescenze negli aprili velati » di cui la « divina », per usare una parola del gergo di Cinelandia, è stata pure la piú alta espressione.

Forse il lettore osservando queste immagini preziose di un volto presentato come una delicata orchidea nel cellofan, penserà alla faccia scarmigliata e fulminante di Anna Magnani e, nel raffronto mentale che potrà farne, avrà istantanea la differenza di due climi, l'indicazione precisa di quello che è, o potrebbe essere, oggi l'arte del film. E proprio a questo possibile raffronto abbiamo pensato nel dare una cosí larga documentazione di un'attrice, che certamente è stata una delle maggiori e che è riuscita a conservare una sua personalità anche contro il grossolano industrialismo che la sfruttava come una trovata, un prodotto commerciale: un dentifricio.

Un'altra osservazione viene alla mente scorrendo i saggi qui contenuti: la rapidità con cui gli astri del cinema si esauriscono: particolarmente la decadenza di registi che hanno dato alla poesia dello schermo accenti umani e toccanti. Tale decadenza, è opportuno sottolinearlo, dipende quasi sempre da un distacco dalla realtà e dai problemi umani e concreti che essa suggerisce, per andare verso artificiose confezioni motivate da fraintesi fini spettacolari.

Si potrebbe dire che il Vidor di Alleluja! *o de* La folla *è maggiormente ritrovabile in* Paisà *o ne* La Terra trema *anziché nei suoi ultimi film. Ragione di clima? Probabilmente.*

E' certo che nessuna manifestazione artistica come il cinema risente tanto direttamente delle condizioni sociali, spirituali ed economiche, del concreto momento storico in cui ha vita. E' questa una

sensibilità dell'arte del film: certamente piú sottile e impressionabile di quello che non sia l'emulsione della pellicola.

Ecco perché raccogliere e documentare quello che il cinema è stato ed è in ogni paese è lavoro che non riguarda soltanto coloro che si interessano di questi particolari problemi (filologi e degustatori eruditi di retrospettive), ma tutti gli uomini di cultura, intendendo questa nel senso piú vivo.

Jean Quéval

MARCEL CARNÉ

I. Le prime armi

Il signor Carné padre incontrò un giorno suo figlio Marcel installato in piazza dell'Opéra, a Parigi, dietro una macchina da presa. Egli lo credeva sempre occupato a scribacchiare nelle ore d'ufficio in una compagnia di assicurazioni dove gli aveva trovato un piccolo impiego con possibilità di carriera. Quanto alle origini e agli studi di Marcel Carné, non diremo altro, tranne che egli seguí i corsi della *École Technique de Protographie et de Cinéma,* la qual cosa gli dava il diritto teorico di fare l'assistente operatore. Riguardo al resto, è nato a Parigi, nel 1903.

Aveva venticinque anni quando suo padre lo sorprese in piazza dell'Opéra al lavoro come aiuto regista. Feyder — che come sua moglie Françoise Rosay era divenuto amico del giovanotto — stava girando *Les Nouveaux Messieurs* dalla commedia « boulevardière » di Flers e Caillavet. Il soggetto di questa consisteva in una satira del costume parlamentare francese e sopratutto di quei sindacalisti rinnegati che il desiderio di ricchezze e l'ambizione sociale spinge verso quelle carriere borghesi onorifiche e redditizie che spesso e volentieri vengono loro offerte. Opera legata al suo tempo, che ottenne un certo successo, ma dai pregi puramente aneddotici, assai scarsi del resto, e che ai nostri giorni sarebbe impossibile vedere o leggere. Ed anche il film, per le stesse ragioni, è terribilmente fuori moda, ma riesce ancora a divertire quando Feyder è riuscito a risolvere cinematograficamente alcune situazioni in maniera brillante. Posto dinanzi all'esigenza di raccontare una storia coi mezzi puramente visivi del film silenzioso, egli riuscí a realizzare per lo meno alcune vivaci sequenze satiriche la cui stessa materia si prestava a un simile trattamento: l'Opéra, il Parlamento, che nel sogno di un deputato si popolava di ballerine seminude, l'inaugurazione ufficiale della Città Operaia. Risultato che può paragonarsi a *Le Chapeau de Paille d'Italie* di René Clair, con l'evidente differenza che quest'ultimo film si distingue inoltre per una coerenza narrativa assoluta. La censura è sempre ingenua. In tale caso particolare, credette opportuno ritardare l'uscita del film nel vano timore che esso suscitasse delle manifestazioni anti-parlamentari. Feyder partí per gli Stati Uniti.

In seguito a ciò, Marcel Carné, privato del suo migliore appoggio, in parecchi anni trovò da lavorare in un solo film: *Cagliostro* di Richard Oswald, girato nel 1929. Faceva l'aiuto operatore soltanto. Nello stesso anno, un settimanale popolare, *Ciné-Magazine,* bandí un concorso per

premiare il miglior critico dilettante. Marcel Carné mandò quattro saggi alla giuria: essi si riferivano a *L'Argent* di L'Herbier, *Spione* di Fritz Lang, *Les Nouveaux Messieurs* e *Les Deux Timides* di René Clair. E' curioso notare che egli ottenne il primo premio di 2.000 franchi per il suo articolo su quest'ultimo film anziché per quello sul film al quale aveva collaborato. Inoltre la direzione gli offrí la possibilità di diventare uno dei critici fissi della rivista. Sempre durante il 1929 girò il suo primo film: *Nogent, Eldorado du Dimanche*. Film muto, film da dilettante. Si trattava di un tentativo di populismo pittorico, talvolta piacevole, talvolta solo ambizioso. La materia era la piú semplice possibile. Degli innamorati danzavano nelle osterie di Nogent, lungo la Marna; dei soldati si esercitavano per i campi; una ragazza rimaneva sola nella sua camera. Nessun intreccio che valga la pena raccontare. La sincerità di quest'opera diseguale e rozza fu l'elemento che sopratutto le fece avere successo di fronte a un pubblico d'avanguardia, stanco di tentativi elaborati e pretenziosi. Ma occorre onestamente specificare le altre ragioni del successo ottenuto dal film al Vieux Colombier e allo Studio des Ursulines. La sensibilità pittorica e quella umana vi si univano per fare di tale film un'opera che occupa nella carriera di Marcel Carné un posto piú o meno paragonabile a quello occupato da *La Partie de Campagne* nella carriera di Jean Renoir. *Nogent* fu realizzato con la collaborazione di M. Sanvoisin. Dal momento che non si è piú sentito parlare di costui, è forse prematuro, ma senza dubbio esatto arguire che il merito principale dell'opera debba essere attribuito a Marcel Carné.

Nel 1933 *Ciné-Magazine* scomparve, ed egli divenne redattore-capo di *Hebdo-film*. In quello stesso anno fu proiettato in Francia il piú recente film di Chaplin, *Le luci della città*. Il direttore stesso di Carné criticò il film nel modo piú severo: vedendo ciò il redattore-capo raccolse le piú eloquenti citazioni che riuscí a trovare fra gli articoli elogiativi pubblicati sul film. Le pubblicò nel numero seguente, e diede le dimissioni. Jacques Feyder tornava allora dall'America e Marcel Carné ben presto divenne di nuovo il suo primo assistente. Con tali funzioni collaborò alla realizzazione di *Le grand Jeu* (*La donna dai due volti*), di *Pension Mimosas* (*Pensione Mimosa*) e de *La Kermesse Héroique* (*La Kermesse eroica*). Nel 1936, Feyder partí per Londra dove diresse per Alexander Korda *Knight Without Armour,* (*La Contessa Alessandra*). Carné avrebbe poi detto di lui: « Gli devo tutto ». Si sarebbe presto potuto constatare quel che egli aveva conservato dell'insegnamente del maestro, come pure in che cosa se ne sarebbe distaccato. All'amicizia di Françoise Rosay egli dovette in effetti la possibilità di poter girare in quello stesso anno (1936) il suo primo film: *Jenny*. Non dovrebbe meravigliare il fatto che la scelta di questo soggetto sia stata ispirata da Françoise Rosay stessa. In ogni caso è certo che ella trovò un ruolo su misura nella riduzione di un romanzo di Pierre Rocher di cui ecco la situazione centrale: una donna attempata è l'amante di un giovane che preferirà a lei sua figlia. La stessa riduzione era francamente

melodrammatica e l'azione si svolgeva nell'« ambiente ». In tutto questo il film era conseguente alla deplorevole moda del tempo. Il film tuttavia si differenziava dalle opere con le quali per molti aspetti era imparentato. Se ne differenziava anzitutto per una padronanza che teneva desto l'interesse, per il dialogo condotto con abilità e sicurezza, e per una penetrazione psicologica che dava un convincente rilievo a dei personaggi di per sé terribilmente stereotipati, e sopratutto, forse, per le scene di esterni parigini: i ponti ferroviarî, i fiumi nebbiosi, l'alba che sorge sulla città. Vi si poteva trovare il primitivo indirizzo estetico del regista di *Nogent,* del critico che aveva scritto: « Il cinema deve scendere per la strada », anticipando in tal modo la futura scuola neo-realistica italiana. A dire il vero, *Jenny* si basava essenzialmente sul lavoro in teatro di posa. La sua importanza decisiva risiede sopratutto nel fatto che Marcel Carné aveva già riunito nel film due dei suoi principali collaboratori: il soggettista Jacques Prévert e il musicista Joseph Kosma. Occorre ricordare tuttavia che quest'ultimo era stato scelto in seguito a un concorso, e che Jacques Prévert aveva fatto la riduzione insieme a Jacques Constant. Ma non importa. Carné aveva trovato due dei suoi. Infine, *Jenny* non può essere esente da una certa visione anticipatrice. Con questo film, il pessimismo, il fatalismo, e per conseguenza diretta l'assurdo, invadono già lo schermo. L'interpretazione era piuttosto notevole. Al suo maestro Feyder, Carné aveva, per cosí dire, tolto in prestito Françoise Rosay, e a Réné Clair, Albert Préjean. Lisette Lanvin, Charles Vanel, Jean-Louis Barrault, ancora quasi sconosciuto, Roland Toutain, il fenomeno del cinema francese (egli è, fra le cento altre cose, un acrobata d'aviazione), completavano la distribuzione insieme alla deliziosa Sylvia Bataille, a Margo Lion il cui ricordo è unito a quello di Pabst e di Marlène Dietrich, a René Génin, a Roger Blin, e, fatto curioso, a Joseph Kosma.

II. Scena e scenografia

Dai titoli di testa del film successivo, *Drôle de Drame,* girato l'anno seguente (1937) risulta che Marcel Carné è molto influenzato da Jacques Prévert di cui ha accettato la riduzione, la sceneggiatura e i dialoghi; che egli ha scoperto nella persona dello scenografo Trauner, un collaboratore importantissimo la cui influenza sulla sua opera si afferma gradatamente; che ha ottenuto la collaborazione del miglior musicista cinematografico francese dell'epoca, Maurice Jaubert; e raccolto un complesso di attori di eccezionale spicco. Oltre a Françoise Rosay, esso include infatti Michel Simon, Louis Jouvet e Jean-Pierre Aumont. Inoltre, l'eccellente Henri Guisol, una delle figure piú simpatiche dello schermo francese, René Génin, al quale Marcel Carné sembra affezionato come ad una « mascotte », Alcover, Sinoël, smilza sagoma comica di dolorosa memoria, Nadine Vogel, in seguito dimenticata, e, come spesso accade nei film di questo regista, una curiosità: Marcel

Duhamel, che diverrà il grande iniziatore del romanzo nero poliziesco all'americana in Francia. Con tutto ciò, il film ottenne soltanto un limitato successo di stima e senza dubbio non meritava di piú. Il soggetto era ricavato da un romanzo inglese che forse nessuno ha letto: *His First Offence* (« Il suo primo delitto »), di Storer Clouston. Su di esso Prévert costruí una stravaganza ad un tempo terribilmente disinvolta e terribilmente elaborata. La vicenda si svolgeva a Londra intorno al 1900 e tutto sommato sotto il patronato spirituale de l'*Opéra de Quat'Sous*. Jean-Louis Barrault interpretava la parte del rispettabile assassino, Louis Jouvet quella di un vescovo anglicano (!), e cosí di seguito. Si trattava di un libero divertimento nella rappresentazione anarchica di una società contemporanea prigioniera di certe convenzioni inglesi allegramente stilizzate. La scenografia di Trauner coglieva nel segno; la trovata cinematografica consisteva nel veloce inseguimento; e gli interpreti intelligenti avevano in bocca battute intellettualistiche. L'effetto generale era spaventosamente gelido, e la drammaticità gratuita di uno spettacolo deliberatamente senza capo né coda, di cui certi passaggi erano appena comprensibili, non aveva le qualità per suscitare l'interesse del pubblico. Proprio come *Jenny* ricordava l'esistenzialismo nel senso popolare della parola, cosí *Drôle de Drame* riaffermava la moda dell'assurdo. Non piú quello delle commedie americane concepite nell'atmosfera dell'umorismo anglo-sassone con l'utilizzazione del rallentatore e dell'accelerato (*A Million Dollars Legs,* ecc.), ma piuttosto quello sociale. Il parallelismo delle situazioni su piani diversi della commedia umana può autorizzare il paragone con la *Règle du Jeu* di Jean Renoir. Esso deve però fermarsi qui, riconoscendo tuttavia che la penetrazione psicologica e anche una specie di simpatia umana dànno un interesse sostenuto al film di Renoir, mentre la stilizzazione assoluta e l'aridità epigrammatica del film di Carné non oltrepassano di molto lo schermo.

L'anno successivo (1938) Carné trova il tono, l'atmosfera e, in una parola, lo stile che lo collocano fra i maestri e che inaugurano una gloriosa carriera. Egli ha conservato i suoi principali collaboratori: Jacques Prévert, Maurice Jaubert e Trauner, oltre all'operatore Schuftan, già presente in *Drôle de Drame,* e che stavolta avrà la collaborazione di Louis Page, uno dei tecnici francesi piú abili nel trovare la giusta tonalità fotografica per un film. Ma è sopratutto l'affascinante e ossessiva presenza dei due interpreti principali di *Quai des Brumes,* Jean Gabin e Michèle Morgan, che costituirà l'interesse di questo film eccezionale, al quale è legato piú che ad ogni altro il concetto di realismo poetico. Il tema è nuovamente quello del destino ineluttabile. Il disertore Jean Gabin ucciderà sí, uno degli sporcaccioni di cui si deve sbarazzare prima di raggiungere il piroscafo che rappresenta simbolicamente l'esistenza di altri cieli; ma anche lui sarà ucciso senza averli conosciuti. La redenzione attraverso l'amore è impossibile, tranne che in alcune brevi pause di estasi spirituale. Il mondo va alla rovescia, e Dio non esiste. Il film de-

riva da un romanzo di Pierre Mac Orlan, ambientato sulla « Butte Montmartre » nell'epoca della sua esistenza primitiva, e si vorrebbe dire preistorica, quella cioè che precede i saporiti volumi di ricordi di Francis Carco. Jacques Prévert trasportò la vicenda nel porto di Havre. O meglio in un porto sedicente tale. Chi firma queste note, per metà oriundo di quei luoghi, non ha mai incontrato le improbabili creature — trafficanti, bettolieri, pittori — che popolano con la loro pittoresca ossessione il film di Marcel Carné. Anche questa volta il realismo che si può compiutamente scorgere nelle recenti opere italiane (o inglesi) era sacrificato a dei clichés che restavano a metà strada fra la mitologia popolare e il mondo di Jaques Prévert. Da ciò deriva senza dubbio che certi episodi restavano grammaticalmente isolati. Il porto stesso avrebbe potuto essere benissimo un porto del tutto diverso. Il miracolo consiste nel fatto che tali riserve non toglievano nulla allo stupefacente fascino poetico delle immagini, e che l'improbabilità di un mondo che si potrebbe dire diviso in buoni e cattivi secondo il manicheismo di una favola alla rovescia non impediva un'immediata credibilità, per quel tipico fenomeno che va definito come il privilegio dei creatori degni di tale nome. Il racconto era denso e vigoroso e il disperdersi degli episodi drammatici era annullato da quell'unità classica essenziale, unità di tono e di luogo. Lo stesso Carné ha dichiarato durante la guerra: « Se dovessi dire quale dei miei film preferisco a tutt'oggi, risponderei che in un determinato momento *Quai des Brumes* mi ha veramente soddisfatto ».

E si può credere che è pure pensando a questo film che egli ha scritto una volta: « Bisogna scegliere lo stile di un film e attenervisi ». Senza voler affatto cercare di scoprire, oltre i giusti limiti, il rispettivo apporto di due creatori che nell'insieme hanno dovuto solo felicitarsi della loro collaborazione, si potrebbe indubbiamente affermare che il regista ha dato al film un'impronta piú durevole di quella dello sceneggiatore. Crediamo infine che la formula di Feyder — scegliere un ambiente; raccontare una storia semplice, drammatica, popolare; realizzarla con cura infinita — possa applicarsi esattamente a questa prima opera fondamentale del suo allievo. Lo stile di Carné ha fatto il resto.

Ahimé! Carné doveva sostituire, in quello stesso anno, Jacques Prévert con Henri Jeanson, insufficientemente moderato dalla presenza di Jean Aurenche. Si trattava nuovamente di un soggetto popolare, ricavato stavolta dall'eccellente romanzo di Eugène Dabit, *Hôtel du Nord*. Questo si svolgeva, come indica il titolo, in un hôtel: un hôtel popolare situato sulle rive del canale Saint-Martin, uno dei quartieri piú curiosi e meno conosciuti di Parigi. Il valore e la fama del libro, unito al fatto che esso era inquadrato in un luogo che già di per se stesso sarebbe bastato per sedurre l'istinto pittorico di Carné, tutto ciò vietava questa volta di spaesare l'argomento. Il problema era un altro: si trattava di introdurre ad ogni costo un'azione sostenuta, vigorosa e densa, dove non c'era altro che una serie di aneddoti, i quali riuscivano a comporre un libro attraverso l'atmosfera e l'unità di luogo. I riduttori, Henri Jeanson e Jean Aurenche, immaginarono due azioni parallele:

da una parte una coppia gentile, interpretata da Annabella e Jean-Pierre Aumont; dall'altra una coppia dissoluta, quella di Arletty e Jouvet. E' pur vero che si sforzarono di intrecciare queste due azioni disseminando un gran numero di personaggi in un altrettanto grande numero di letti. C'era di che movimentare lo spettacolo: ma non bastava a sostenere l'interesse drammatico. Una volta ammesso che ciascuno è libero di fare ciò che vuole, e che tutti i problemi si decompongono nella licenziosità dei costumi, la fantasia del narratore non trova piú alcuna resistenza, e l'interesse umano si dissolve appena il problema svanisce. Che in un hôtel come l'Hôtel du Nord avvengano molte cose criticabili dal punto di vista morale, è pacifico. Che le due coppie vi abbiano vissuto contemporaneamente, e che si siano trovate, l'una, se cosí è lecito esprimersi, nelle proprie funzioni, e l'altra per caso, coinvolte negli incidenti immorali dell'ambiente, si poteva ancora capire. Ma per costruire una storia solida, non era sufficiente farle incontrare nell'anonimo labirinto di diverse camere d'albergo. Si aveva l'impressione che tanti episodi nascessero solo da un troppo facile eccesso di immaginazione. La storia semplice, compiuta e attentamente seguita di una sola delle due coppie avrebbe soddisfatto meglio l'interesse e l'aspèttativa del pubblico. Oppure ancora sarebbe stata concepibile una programmatica contemporaneità che poteva consistere nello schizzare un gran numero di avventure credibili, la cui totalità avrebbe dato una certa idea del molteplice campionario della clientela dell'hôtel. Cosí come venne concepito, peggiorato inoltre dai dialoghi ad effetto che Jeanson ama mettere in bocca agli attori — e che d'altronde questi si sono compiaciuti di recitare — il film risultò artificioso, gratuito e di un pittoresco a fior di pelle. Non riuscivano a salvarlo neppure quei brani dalle pretese antologiche. Ci si ricorda ancora volentieri della scena della prima comunione, o di quella del quattordici luglio, o della celebre battutta di Arletty a Jouvet: « Atmosfera! Mi ha chiamata atmosfera! », che d'altronde è divertente solo se pronunciata con accento dialettale. Ci si ricorda pure della scenografia di Trauner, il quale ricostruí in teatro il canale Saint-Martin e le sue sponde, per volere di Carné, la cui estetica pittorica mal si adattava ormai agli autentici esterni. Essi furono la sola sensibile realtà di questo film. Quanto alla musica di Jaubert non avrebbe potuto cambiare in meglio un brutto film; Carné non era riuscito stavolta né a scegliere, né a dirigere i suoi attori; insomma sarebbe stato meglio per lui che *Hôtel du Nord* non fosse stato realizzato. Lo storico meticoloso ricorderà che in questo film recitarono, prima di raggiungere la notorietà, François Périer e Bernard Blier.

Nel 1939, Marcel Carné gira il suo film piú compiuto, *Le Jour se lève,* da un soggetto di Jacques Viot, sceneggiato da Jacques Prévert, che è anche autore dei dialoghi. I temi sono gli stessi di *Quai des Brumes,* e come in *Quai des Brumes,* la morte suggella il tragico destino dell'eroe. Come in *Hôtel du Nord,* vi sono due uomini e due donne: ma questa volta le loro relazioni ci importano moltissimo. La collaborazione

Carné-Prévert si rivela feconda come in *Quai des Brumes;* ma a differenza di quest'ultimo film, l'accento stavolta verte meno sulla narrazione visiva e sull'atmosfera che sulla costruzione drammatica. O, per meglio dire, è quest'ultima che ha la meglio. In altri termini, allo stesso modo relativo con cui si può dire che *Quai des Brumes* è un film di Carné piuttosto che di Prévert, cosí si può dire che *Le Jour se lève* è un film di Prévert piuttosto che di Carné .

Mai forse, tranne che in *Breve incontro,* la costruzione è stata ad un tempo cosí sapiente ed efficace. André Bazin si è divertito a scomporre i tempi di cui gli autori si sono serviti, ed ha osservato giustamente fra l'altro che in *Le Jour se levè* si passa dal passato al presente, non già nella forma elementare del ritorno all'indietro, quanto piuttosto per interferenze simultanee, o per contrappunto fra parola ed immagine, e sempre con un'acuta sicurezza narrativa. Allo stesso modo le ricerche appassionate di André Bazin riguardanti l'utilizzazione della scenografia in questo film, sono quanto mai utili. Egli ha affermato che la memoria cosciente dello spettatore aveva conservato il ricordo di quasi tutti gli oggetti e dei mobili che appaiono nella camera di Gabin durante l'ultima scena. Ed è vero, come egli ha fatto notare, che in tutto il film, e particolarmente in quella scena, la scenografia ha la funzione di un personaggio supplementare, che è il simbolo del destino stesso. Mentre la folla si riunisce sotto le sue finestre, e mentre i poliziotti sparano, Jean Gabin è solo, solo nella sua camera, solo col destino, solo con la certezza della morte, faccia a faccia col viso della morte, e sotto i suoi occhi sono riuniti gli oggetti che hanno avuto importanza per lui e che riassumono il suo combattimento e la sua stessa vita: una spilla, qualche fotografia, un orsacchiotto di stoffa, un pallone da football, ecc. E' senza dubbio la fine piú consistente, piú forte, piú evidente che si possa citare, in tutta la storia del cinema. L'interpretazione arrivava alla perfezione. Jean Gabin era degno del ricordo che conserviamo di lui da *Quai des Brumes* in poi; Arletty si era liberata di ogni eccesso pittoresco; Jacqueline Laurent, che in Francia purtroppo non dovevamo piú rivedere, era una fioraia di una semplicità piena di grazia; e i « tic » sovrabbondanti di Jules Berry si imponevano con inevitabile evidenza, per ragioni misteriose. Jacques Baumer, Mady Berry, Bernard Blier, René Génin e Marcel Pérès non erano affatto inferiori ai protagonisti. E per quanto la musica di Maurice Jaubert fosse ottima, ci si potrebbe quasi chiedere se un dramma di tale consistenza non sarebbe stato altrettanto valido senza di essa. La fotografia era opera comune di Curt Courant, Philippe Agostini e André Bac.

La guerra sorprese Marcel Carné mentre stava conducendo a termine la riduzione di un soggetto originale di Henri Jeanson, il cui tema e titolo provvisorio era *École Comunale*. Non se ne parlò mai piú, e una cosa simile avvenne pure per un altro progetto: *Les Évadés de l'An 4.000.* In compenso, dopo il congedo, egli ebbe l'idea di tradurre in film una commedia di Georges Neveux, *Juliette et la Clé des songes,* sulla

quale lavora ancora oggi, con la collaborazione dello stesso autore, dopo quasi dieci anni dall'avervi provvisoriamente rinunciato. Nel 1942 iniziò la lavorazione di *Les visiteurs du Soir*. Il soggetto e i dialoghi erano stati scritti da Jacques Prévert, con la collaborazione stavolta di Pierre Laroche. A Maurice Jaubert, ucciso durante la prima fase della guerra, Marcel Carné aveva sostituito per la musica Maurice Thiriet.

Che abbia scelto questa volta come soggetto una favola del Medio Evo, si spiega anzitutto con la necessità in cui si trovava, di dover evitare ogni materia contemporanea, sia per essere al sicuro nei confronti della censura tedesca, sia per non alimentare la stolta propaganda di Vichy, la quale attribuiva la responsabilità della « disfatta », a *Quai des Brumes*, anziché all'incuria dello Stato Maggiore. Ciò non vuol dire che gli sceneggiatori nel corso degli avvenimenti abbiano rinunciato a qualsiasi allusione. Essi vollero che il diavolo della loro storia avesse qualche carattere comune col diavolo che guidava la guerra dei Nazisti; vollero pure, e per quanto concerne Jacques Prévert fu questa sicuramente la prima volta, dare alle virtú dell'amore un valore di redenzione totale: l'immagine finale in cui il diavolo frustava invano una statua il cui cuore continuava a battere, poteva essere interpretato come il simbolo della volontà francese di sopravvivere all'occupazione nemica. Queste allusioni nascoste passarono inosservate. Ragioni piú positive determinarono sicuramente la scelta da parte di Carné di questo tema medievale, che non fu soltanto un comodo tentativo di evasione, ma anche il pretesto per uno spettacolo in cui l'ambizione pittorica del regista potesse finalmente trovare un completo sfogo. In tal modo Carné, che era partito con un film in esterni, e che aveva proclamato: « Il cinema deve scendere per la strada », si allontanava sempre piú dalla sua concezione originale, per chiudersi in teatro, all'estremità opposta dell'orizzonte cinematografico, discutere a lungo con lo scenografo, affrontare le angolazioni piú sapienti ed esigere dall'operatore e dai suoi assistenti una fotografia di una sorprendente bellezza plastica, ispirata alla prescienza cinematografica di certi maestri della pittura e che fosse quasi il prolungarsi delle loro opere. Senza dubbio Trauner, lo scenografo abituale di Marcel Carné, a causa dell'occupazione era obbligato a tenersi in disparte e di conseguenza lontano da ogni palese attività cinematografica: bisognò dunque che il regista trovasse un altro collaboratore in tale campo, e Wakhévitch gli diede, pare, ogni soddisfazione. Egli disegnò i bozzetti di un castello medievale sintetico e nuovo fiammante, di una strana bellezza. Gli interpreti, — Alain Cuny, Arletty, Marie Déa, Marcel Herrand, Jules Berry, Fernand Ledoux ecc. — dovettero recitare con movimenti lenti e solenni, mantenere lungo tutto il film un'attitudine ieratica, e sforzarsi di sembrare convinti dei loro personaggi (la cosa era tuttavia un po' diversa per Jules Berry che incarnava il diavolo con una convinzione eloquente e gioviale). Tutti quanti se la cavarono con onore senza riuscire tuttavia a dar vita alla favola e all'affresco. La prima sequenza; — quella dei trovatori, dei nani, dei gio-

colieri, del banchetto e della danza interrotta, con tutte le coppie immobili — era la migliore di tutte. Ma se questa grandiosa introduzione lasciava in imbarazzo a causa dell'efficace senso pittorico che il regista vi aveva riunito quasi a bella posta, il seguito del film, e lo stesso dramma, finivano per stancare. Lo spettatore restava talvolta ammirato, senza mai appassionarsi ad un argomento raccontato con una lentezza lirica e nobile ma pretenziosa.

Il film fu proiettato per la prima volta a Parigi il 5 dicembre 1942. Marcel Carné e Jacques Prévert lavoravano già al soggetto del loro film successivo, *Les enfants du Paradis*, la cui lavorazione fu iniziata il 17 agosto dell'anno seguente e che venne proiettato ai parigini quasi due anni piú tardi, il 22 maggio 1945. La lavorazione ebbe luogo alternativamente nei teatri Francoeur a Parigi e in quelli della Victorine a Nizza. Il regista si valse anche questa volta della collaborazione di due dei suoi coadiutori preferiti, il musicista Kosma e lo scenografo Trauner, nonostante l'interdizione che pesava su di essi a causa dell'occupante e dei suoi servi. Secondo i titoli di testa, la musica fu scritta da Joseph Kosma con la collaborazione di Maurice Thiriet (1) e le scene furono disegnate oltre che da Trauner, da André Barsacq e R. Gabutti.

Anche *Les enfants du Paradis* fu un film in costume, ma con un movimento rapido, un'atmosfera convincente, e una completa credibilità romanzesca. Carné si era circondato pure questa volta di un'interpretazione abbagliante. Arletty, nella parte di Garance, donna focosa e sempre insodisfatta, interpretò di gran lunga il ruolo migliore della sua carriera cinematografica; Jean-Louis Barrault incarnava al naturale, e cioè con moti trepidanti, il ruolo di un mimo ossessionato; quasi tutti gli altri erano eccellenti, e bisogna specialmente ricordare Pierre Brasseur, cosí spesso detestabile in altre occasioni, Maria Casarès, Marcel Herrand, Louis Salou, Pierre Renoir, Gaston Modot. Inoltre il regista era riuscito ad assolvere l'impegno di comunicare il movimento e la vita stessa a un esercito di comparse del tutto credibili. La macchina si muoveva con disinvoltura fra le scene ricavate da stampe dell'epoca e di una sontuosità veramente deliziosa. Il montaggio riusciva a valorizzare il racconto sia nell'insieme che nel particolare. L'atmosfera era quella del *Boulevard du Crime*, cosí come è oggi possibile ricostruirla secondo i romanzi popolari e senza temere di dover ricorrere alla caricatura che sti-

(1) Marius François Gaillard ci manda la presente rettifica al suo scritto apparso nel fascicolo di maggio-giugno di « Bianco e Nero ».

Pubblichiamo tale rettifica in questa sede anche perché il nostro collaboratore Jean Quéval dà una diversa informazione.

« Nel numero di « Bianco e Nero » di maggio-giugno 1950, in un articolo intitolato " La musica per film in Francia " da me firmato, è stato commesso uno spiacevole errore riguardo alla musica del film *Les enfants du Paradis* di Carné.

Tale errore, infatti, mi faceva attribuire la partitura del film al signor Kosma, mentre in realtà Maurice Thiriet ne è, per la massima parte il valente compositore, come è provato, del resto, dai titoli di testa del film, che fanno appunto il nome di Maurice Thiriet in qualità di musicista. »

lizza sempre ogni cosa in modo convincente. Erano dunque tutte prove riuscite. Vi si aggiungeva anche quella di una costruzione drammatica fluttuante, che cedeva il passo a un grande discorso cosparso di epigrammi sull'arte, le arti, la vita e lo spettacolo come specchio della vita. Che tali concetti fossero sostenuti da commedianti non meravigliava affatto. Il film era molto arbitrariamente suddiviso in due parti, durava quattro ore intere senza annoiare, grazie alle sue doti di interesse romanzesco, paragonabile al potere magico esercitato dai buoni romanzi sui loro lettori. Senza dubbio la sola critica che si può formulare nei riguardi di tale film, che fece il giro del mondo, è quella di essere stato oggetto in genere di tagli considerevoli, grazie ai quali poté essere inserito nelle leggi dello sfruttamento commerciale che governano il cinema, ma senza subire per tale fatto un danno decisivo. Anche in questo capolavoro, il pittoresco e l'atmosfera avevano la meglio sulla costruzione drammatica. Siamo lontani da *Le Jour se lève*. Ma cosí com'è, *Les enfants du Paradis* è una delle vette del cinema francese, e lo sarà, credo, per molto tempo.

III. Mitologia, psicologia

La casa *Pathé-Cinéma* decise nel 1946 di trovare un soggetto per la coppia Jean Gabin-Marlène Dietrich. Marcel Carné fece accettare quello di *Les Portes de la Nuit;* ma qualche settimana prima della lavorazione, i due attori impegnati si rifiutarono di firmare i loro contratti. Jean Gabin fu sostituito da Yves Montand; Marlène Dietrich da Nathalie Nattier. Non c'è dubbio che il crollo del film derivi in parte da tale fatto. Yves Montand, carattere generoso e cantante di talento, non ha ancora dato prova di possedere doti recitative eccezionali. Nathalie Nattier è una di quelle bellezze troppo perfette e insignificante sullo schermo. Ma né Gabin né Marlène sarebbero riusciti certo a salvare un soggetto deplorevole, ed è difficile, dopo aver visto il film rimproverarli per la loro astensione. All'inizio vi era un balletto di Jacques Prévert di cui Joseph Kosma aveva scritto la musica. Intenzioni da balletto sussistono infatti nel corso del film, ma spaventosamente «poetiche», e scoppiano come un fuoco d'artificio di cattivo gusto nel bel mezzo di una storia realistica d'altronde esecrabile. La « poesia » risiede nel fatto che l'eroe e l'eroina sono stati sul punto di incontrarsi in un mondo felice, che il ragazzo ha udito alla radio colei di cui è ormai innamorato, mentre cantava il suo piú eloquente repertorio; essi si trovavano in quel momento in America ad alcune migliaia di chilometri l'uno dall'altro, ecc. D'altro canto vi è l'argomento realistico. Esso contrappone un proprietario di immobili, collaborazionista, un giovane appartenente alla F.F.I., dei trafficanti del mercato nero, e degli onesti operai, divisi in due campi, gli uni integralmente buoni, gli altri integralmente cattivi. Non c'era naturalmente da rammaricarsi al vedere il coraggioso Jacques Prévert prendere posizione in favore della resistenza e contro il collaborazionismo.

E' tuttavia da rimpiangere che egli lo abbia fatto con tanta ingenuità e sotto i camuffamenti della favola, che non riescono a coprire la realtà quotidiana, neppure quella di Barbès-Rochechouart.

Questa storia si svolgeva infatti in quel quartiere popolare di Parigi, e la stazione del « métro » di Barbès-Rochechouart era stata ricostruita in teatro di posa. Senza dubbio non c'era affatto bisogno di far appello a Trauner e al suo senso efficace della stilizzazione per ottenere questo risultato di acrobatico virtuosismo nella scenografia del film.

La stessa utilità di tale ricostruzione fu messa in dubbio. Carné la difese su due piani diversi. Egli era convinto che l'operatore Philippe Agostini sarebbe stato facilitato nel regolare in teatro le luci attraverso le quali sarebbero passate le ore della città. D'altra parte dichiarò che sarebbe stato materialmente impossibile girare in maniera soddisfacente, sia durante le ore di attività, sia durante le ore di calma notturna. In ogni modo questo « métro » in teatro divenne il centro simbolico di aspre polemiche sulla stampa, mentre i nemici di Carné esageravano a bella posta il costo di tale costruzione, rimproverandogli di caricare i suoi film di spese inutili, eccessi incompatibili con le possibilità industriali del cinema francese.

E dal solo punto di vista critico, si resta meravigliati che il regista non si sia convinto lui stesso che in ogni caso questa preoccupazione di un minuzioso realismo al servizio di una storia cosí mal costruita, nella quale il destino era impersonato da un individuo dallo sguardo truce e dal cappello floscio, in cui certi attori pronunciavano battute involontariamente ridicole e in cui la verità umana aveva abbandonato la penna dello sceneggiatore, — si resta davvero meravigliati che il regista non si sia convinto lui stesso che il minuzioso realismo del « métro » Barbès-Rochechouart non serviva a nulla.

Tutti questi difetti erano denunciati anche dall'evidente e lodevole sincerità del soggettista e del regista, oltre che dal risultato formale di certi pezzi di bravura in cui la fotografia di Agostini era davvero meravigliosa. Si può d'altronde facilmente immaginare quali effetti sensazionali di plastica cinematografica la direzione di un regista cosí sensibile al fascino della Parigi popolare, unita alla stupefacente maestria di uno dei due o tre migliori operatori francesi, seppero ottenere ogni volta che si trattava di mettere in luce un merciaio mentre sballa la sua mercanzia sui gradini del « métro », o le rotaie della ferrovia, o per citare l'ultima immagine, tutta l'atmosfera di un boulevard del Nord della capitale, rivelata da un sontuoso movimento di macchina, altro esempio di acrobatico virtuosismo.

Ma un'impressionante collezione di belle immagini disseminate lungo un'insostenibile storia di un'ora e mezza non poteva in nessun caso fare un buon film con una cattiva materia. E' penoso dover essere severi con autori di tale statura e in cosí commovente buona fede, ma per essere giusti occorre concludere tuttavia che questo brutto film era ancor piú brutto proprio a causa delle sue pretese.

Da esso deriva senza dubbio la cattiva reputazione di Carné presso i produttori che dimenticando apparentemente gli ammirevoli servizi da lui resi al cinema francese da *Nogent, Eldorado du Dimanche,* in poi, lo misero in castigo come un cattivo scolaro. Che ci sia stata da parte loro una specie di cospirazione contro di lui, è, grazie a Dio, assai improbabile. Ma il fatto è che egli dovette attendere l'estate del 1949 per trovare il modo di girare un film di modeste ambizioni, *La Marie du Port*. Nel frattempo, parecchi suoi progetti furono rimandati. Tuttavia il 10 maggio 1946 egli diede il primo giro di manovella a un film che non doveva mai essere condotto a termine: *La Fleur de l'Age*. Si trattava, anche questa volta, di un soggetto di Prévert, scritto fin dal 1936 col titolo *L'Ile des Enfants Perdus,* e il cui soggetto si basava su un riformatorio per ragazzi, situato in realtà in un'isola al largo delle coste francesi dell'Atlantico. Trauner era di nuovo lo scenografo, e la fotografia era stata affidata a Roger Hubert. Arletty, Serge Reggiani, (che era riuscito a cavarsela persino in *Les Portes de la Nuit*), Paul Meurisse, Carette, Jean Tissier, Anouk Aimée, e Claude Romain erano i principali interpreti. In luglio i produttori stimarono che il piano di lavorazione era sensibilmente superato per il numero di inquadrature girate. Nessun appoggio finanziario riuscí a mettere d'accordo degli azionisti cosí numerosi. La lavorazione fu definitivamente interrotta, e di quanto era stato realizzato nessuno vide mai niente.

L'esile soggetto de *La Marie du Port* si basa su un romanzo di Georges Simenon, ridotto per lo schermo da Louis Chavance, abbastanza felicemente; dello stesso scrittore sono anche i dialoghi, sobri, plausibili e con una sicura comprensione dei caratteri e delle situazioni. Stalvolta mancava l'ambizione a questa semplice storia di un albergatore di Cherbourg che rinuncia alla sua amante per sposare la sorella minore di lei: ma sarebbe naturalmente una vera ingiustizia darne la colpa a un regista legittimamente desideroso di provare che egli sa pure, e meglio degli altri, girare, in un lasso di tempo ragionevole ed entro i limiti di un bilancio normale, una storia banale, carica di un piú grande peso di verità umana, non prevista dai suoi dati essenziali.

Due caratteri del film devono essere sottolineati. Anzitutto, forse, la riposante perfezione del racconto. Non resta che mettersi a sedere nella propria poltrona, immergersi nel film e lasciarsi raccontare una storia, che procede tranquilla e in cui tutto s'impone con felice evidenza: le inquadrature, il montaggio, la perfezione degli interpreti diretti con una padronanza che non viene mai meno, e naturalmente l'impeccabile fotografia di Henri Alékan, per tacere della piacevole musica di Kosma e della sua precisa utilizzazione. Assai pochi film francesi di questa epoca hanno queste doti di finezza. L'altro punto riguarda il fatto che Carné questa volta ha quasi scambiato la mitologia per la psicologia. Se si toglie infatti il freddo carattere normanno della sorella minore (Marie), è da notare che ciascuno dei tre altri personaggi di primo piano impegnati nell'azione, si trovano, e per cosí dire di punto in

bianco, in condizioni di scegliere fra due soluzioni, e che Louis Chavance ha ideato delle situazioni successive altrettanto articolate, come la rivelazione delle due personalità che questi personaggi recano dentro di sé. Naturalmente nessuno ricorderà questo film come una delle opere importanti di Marcel Carné, ed è fin d'ora da rimpiangere che la critica abbia fatto a questo eccellente film minore, un'accoglienza piuttosto indifferente. Ma è bene, senza dubbio, e per cosí dire igienico, che Carné sia sfuggito all'estetica drammatica del racconto di fate alla rovescia e al tema della reclusione sociale. Anche Louis Chavance sarebbe senza dubbio il primo a rimpiangere che Carné rinunciasse a collaborare con Jacques Prévert, al quale deve tanto, e che resta il migliore dei soggettisti francesi. Semplicemente vogliamo dire che era indubbiamente opportuno che Carné modificasse leggermente il suo stile, e che rinnovasse il suo punto di vista umano. Tutto quanto si conosce del futuro, mentre scriviamo queste righe, è — come si è detto — che sta collaborando, con Georges Neveux, alla riduzione della commedia di quest'ultimo, *Juliette, ou la Clé des Songes*. Per il resto sarebbe impertinente, nel duplice senso della parola, dargli dei consigli. Un'ultima parola su *La Marie du Port,* prima di concludere. Questo film conferma che Jean Gabin ha trovato la linea del suo personaggio adulto, e rivela in Nicole Courcel un'attrice di grande avvenire, la quale precedentemente, e cioè in *Rendez-vous de Juillet* di Jacques Becker, aveva dato solo delle vaghe promesse.

Noi non siamo fra quei saggisti che credono che i propri lettori abbiano la testa un po' dura. Noi dunque eviteremo di dare alla fine una sintesi del considerevole apporto di Marcel Carné al cinema francese. Quanto ai suoi difetti, non è sempre certo che essi gli appartengano del tutto. Ma sono piuttosto quelli dell'isterismo cinematografico.

(*Traduzione di* Fausto Montesanti)

Lewis Jacobs

KING VIDOR

Su trenta dei quarant'anni vissuti da Hollywood ha imperato la mano direttoriale di King Vidor. Egli è oggi uno dei pochi « vecchi maestri » che sieno ancora in prima linea coi registi contemporanei. Di Vidor, come di Hollywood, può essere giustamente detto che le intenzioni sono per lo piú molto elevate e i risultati frequentemente comuni; ma dopo aver lavorato trent'anni e aver diretto circa cinquanta film egli può orgogliosamente indicare un certo numero di opere che, per il loro assunto, per la loro esecuzione e per la loro compiutezza, sono tali da imporlo come regista di singolare levatura.

Pochi sono, oggi, gli uomini di Hollywood che possano vantarsi di aver percorso una carriera che comprende una cosí grande fetta della vita cinematografica americana. Negli ultimi tre decenni egli ha saputo mantenersi sempre aggiornato malgrado la tecnica in evoluzione continua, i gusti mutevoli, le innovazioni stilistiche, l'avvicendarsi delle personalità degli interpreti, e ha dato cosí prova di una intelligenza tanto rapida e pronta da essere difficilmente eguagliabile. Elencando i diversi generi cinematografici trattati da lui, si ha da citare quasi tutti i generi di film esistenti, salvo il cartone animato. Iniziando coi film muti del 1920, egli è passato alle commedie, ai film musicali, ai technicolor eroici, ai grandi spettacoli, alle saghe, ai western, ai semi-documentari. Il contenuto di questi film varia dalle piú lievi commedie ai drammi piú serii, dall'ampio melodramma dei western alle sottili raffinate satire da salotto. Quasi tutti i maggiori divi, dal 1920 ad oggi, sono stati presentati dai suoi film: John Gilbert, Marion Davies, Wallace Beery, Barbara Stanwyck, Hedy Lamarr, Spencer Tracy, Gary Cooper, e molti altri. Egli ha inoltre diretto film di grande successo nei quali i ruoli principali erano coperti da attori ignoti. Ha lavorato per le grandi case e anche come indipendente; ha lavorato per diversi produttori, e ha prodotto i proprii film. Se si ha da scegliere, in tutta Hollywood, l'uomo dalle esperienze piú varie, si ha da prendere King Vidor.

Per quanto i suoi due attributi principali siano la versatilità e la duttilità della sua perizia, la vasta fama di cui gode King Vidor nell'industria cinematografica e fuori di essa è fondata su altri elementi. Le qualità che gli hanno valso il plauso della critica sono la sincerità, la sensibilità prettamente cinematografica, e il punto di vista personale che egli ogni tanto fa pesare, con alterno successo, sulle proprie opere. At-

traverso tutti questi anni egli ha costantemente tentato di servirsi del proprio mezzo per esprimere le cose in cui credeva.

I film ai quali egli ha affidato un messaggio che va oltre la propria esperienza professionale sono quelli in cui ha trattato l'argomento del quale pare non essersi mai stancato: la lotta dell'individuo contro gli elementi che compongono la vita collettiva; essi sono, appunto, i suoi film piú importanti. Grazie ad esso egli ha sempre emerso nel grande calderone cinematografico come regista di primissimo piano.

Parlando della sua arte, dobbiamo dire che King Vidor, come molti artisti « visivi » è un po' disarticolato. Per quanto i suoi occhi siano turchini e giovanili, egli mostra un certo grigiore e una certa tendenza verso la pesantezza, sintomi di età matura. La sua maniera è facile, mai formale. Al contrario di molte personalità cinematografiche, King Vidor non ha pose, è diretto, è semplice. I suoi film migliori rivelano questa qualità sincera e modesta.

Il primo film che ha portato alla ribalta King Vidor è stato *La grande parata* (*The Big Parade*) del 1925. Questo film di sbalorditivo successo popolare è una delle opere alle quali Hollywood deve maggiormente la propria favolosa rinomanza. Il soggetto tratta di un combattente americano della prima guerra mondiale, e della gigantesca macchina bellica che lo agguanta. Il titolo si riferiva alla lunga marcia verso i fronti di battaglia. Il realismo grafico e incisivo dell'immagine mette questo film nella tradizionale linea de *La nascita di una nazione* (*The Birth of a Nation*).

Le truppe e i furgoni, i convogli aerei, la marcia imponente, le risorse umane e meccaniche convocate per la battaglia, tutto questo era esposto al pubblico con tremendo vigore. I soldati che procedevano in formazione silenziosa e disciplinata attraverso i boschi, la loro avanzata continua verso l'invisibile fuoco del nemico, il crescendo della loro lotta contro la resistenza umana, tutto questo aveva sul pubblico un grandissimo potere suggestivo. Il crescendo sinistro della marcia, tutto il suo movimento seguiva un montaggio che Vidor aveva regolato ritmicamente secondo il battito di un metronomo. Come riferisce lo stesso Vidor, la maggior parte del film è stata dimenticata ma tutti ricordano l'effetto provato assistendo a quella scena. Egli cerca di raggiungere questa specie di « magia » — è lui stesso a chiamarla cosí — in quasi tutti i suoi film, e si serve per questo di trovate direttoriali che nascono durante la regía del film e non sono indicate nella sceneggiatura. Queste trovate illuminano molti film successivi alla *Grande Parata*, anche quelli che per altro possiamo definire banali. Bisogna render atto a Vidor di questa sua ispirazione sempre viva.

Un'altra scena molto commovente della *Grande parata* era quella in cui la ragazza campagnola francese faceva inutili e disperati sforzi per trattenere, con la sua sola forza fisica, la travolgente ondata dei soldati che marciavano verso il fronte e si portavano via il suo recente amore americano. Quel momento rifletteva l'essenza del pensiero di Vidor, e cioè l'impotenza dell'individuo di fronte a grandi forze collet-

tive non volute da lui. Questa rappresentazione del pensiero del regista doveva essere ripetuta assai spesso in film successivi e in forme diverse.

La *Grande Parata,* per quanto abbia ottenuto un successo tra i piú fortunati ed abbia raggiunto altissimi effetti, ha rivelato debolezze che sono riapparse in successive opere di Vidor. Tra queste sono una certa superficialità e un certo sentimentalismo che diluivano l'unità del film nella sua integrità, nuocendo alla freschezza e al carattere del racconto. E' difficile dire quanto di questi difetti sia dovuto alla produzione e quanto alla regía, ma le stesse debolezze si rivelano in altri successivi sforzi, cosí che riteniamo di poter onestamente attribuirle a limiti dello stesso Vidor.

Né King Vidor né la casa produttrice della *Grande Parata* si resero pienamente conto, durante la realizzazione del film, del successo universale che avrebbe avuto quell'opera. Prima di essa, Vidor aveva diretto diversi film di poco rilievo e anche questo pareva avere la stessa sorte. Si dice che Irving Thalberg, allora capo degli stabilimenti della MGM, vide che quel film si prestava, partendo dal modesto racconto di un tipico cittadino americano in guerra, a esaltare la vittoria americana nella prima guerra mondiale, e ottenne che King Vidor riprendesse a girare il film da questo punto di vista. A Vidor fu offerto un interesse finanziario nella produzione, ma egli lo rifiutò, e dovette poi rimpiangerlo. Comunque, King Vidor mise in quel film tutta la sua perizia artistica.

A quel tempo, il futuro regista si allenava collaborando a fare il film. Vidor lavorò come attrezzista, soggettista, operatore, aiuto-regista, prima di laurearsi come compiuto regista. Imparò a dirigere i film facendoli.

I maggiori registi di allora erano Ernst Lubitsch, Erich Von Stroheim e Victor Seastrom. Erano tutti europei, il solo Vidor era nativo d'America. Questi registi indicarono la strada da percorrere ai rimanenti registi hollywoodiani, esagerando la caratterizzazione dei personaggi e il realismo delle scene e approfittando di una eloquente tecnica cinematografica. King Vidor rifletté questa tendenza.

E' interessante osservare che oggi Vidor è il solo a sopravvivere. Seastrom è tornato alla sua Svezia fin dall'avvento del sonoro, Von Stroheim ha seguito una carriera europea sia come regista che come attore e Lubitsch è morto alcuni anni fa nel pieno di una carriera ancora in evoluzione.

Dopo la *Grande Parata* tutti osservarono attentamente la carriera di King Vidor. Tutti si meravigliarono a vedere che egli facesse succedere a quel film dall'esito addirittura trionfale una serie di film mediocri, oltre a qualche piccola e leggera commediola rappresentata da Marion Davies. Ma la sincerità che doveva farlo emergere nuovamente nel 1927-1928 fu rivelata dalla *Folla* (*The Crowd*). Il soggetto narrava la storia dell'uomo qualunque schiacciato dalla furibonda lotta per la vita. Un giovane e una ragazza si innamorano, si sposano, vanno alle

Cascate del Niagara per il viaggio di nozze, iniziano la vita carichi di grandi speranze e di grandi sogni ma sono avviliti dalla lotta per la sopravvivenza, e incapaci di sopraffare le piú larghe correnti sociali che danno forma e colore alla loro vita.

E' il tema piú profondamente sentito dal cuore di Vidor. E' un tema che interessava artisti, poeti, commediografi e cineasti veramente serii. Nella prospera èra in cui la produzione valorizzava e assorbiva la massa, i piú furbi videro la vita umana distrutta e devastata dalla crescente marea della reggimentazione industriale.

Spronato dai nuovi soggetti e dalle recenti conquiste della tecnica cinematografica introdotte dai cineasti europei, Vidor non ha esitato ad adoperare la macchina da presa e la sua recente agilità per rivelare il mondo interiore ed esteriore dei suoi personaggi. Per esempio, quando il ragazzo arriva a Nuova York col battello, noi vediamo non soltanto un panorama della città ma anche ciò che la stessa città significa per lui, nella confusione, nello sbalordimento, nella fretta e nell'indifferenza altrui. La macchina attraversa la città immensa, supera strade affollate, si arrampica per grattacieli che ci sovrastano con le loro infinite file di finestre e di mattoni, si sofferma finalmente su una determinata fila, indugia davanti a una finestra, si introduce nella lunga serie di scrivanie d'ufficio davanti alle quali gli impiegati sembrano tutti uguali di fronte al lavoro, e finalmente si ferma su uno. Nel 1928 questa presentazione, cosí nuova e impressionante, fece scalpore.

La Folla rivelò altri ottimi impieghi del cinematografo. Non c'era un vero e proprio soggetto, non c'era un personaggio cattivo, e il racconto richiedeva una trattazione assai piú delicata di quella della *Grande Parata*. Vidor non aveva elementi avvincenti e spettacolari come la guerra. Il film doveva trarre ogni effetto dalla narrazione e dalla integrità. Egli evitò totalmente la stilizzazione sul tipo di quella della famosa *Metropolis*. Porte infinite, folle infinite conducono a ascensori che si muovo all'infinito. Ma nessuna macchina ha la precisione e l'uguaglianza del passo umano.

A un certo punto vediamo un ragazzino che sale una rampa di scale per scoprire che cos'è accaduto a suo padre. Le scale, il soffitto, le mura formano una scatola affusolata in fondo alla quale si rivela la figuretta del ragazzo. Quando è arrivato a tre quarti della sua ascesa, sappiamo, senza aver mai visto il padre, che questi è morto. Il movimento del ragazzo è fermato da un'altra figura umana che scende ad incontrarlo.

In un altro punto Vidor ha adoperato una formula tecnica di grande originalità ed efficacia. I pensieri del personaggio sono rappresentati da una duplice sovrimpressione di immagini ridotte e viste come nella sua testa.

Un episodio che ricordava in modo lampante la *Grande Parata* era il disperato e vano tentativo del padre di placare il pazzesco rumore della grande città — folle, tassí, motori a scoppio — che egli crede

impediscano al bambino morente di guarire. Anche qui vediamo l'individuo sconfitto da forze che esulano dal proprio controllo.

Malgrado il valore dell'argomento e l'incisività di questi momenti, il tema mancava, nella sua integrità, di unità e di contrasti drammatici. Aveva un unico piano emotivo, ragion per cui produceva un effetto piuttosto debole, e si faceva apprezzare come film di merito piú per le sue alte intenzioni che per il suo raggiungimento.

La folla può essere paragonato, per la sua sincerità e integrità, ai migliori film italiani nei quali i problemi del popolo sorgono dal mondo reale di oggi. Al tempo suo, fu accolto a Parigi come il maggiore — se non addirittura il piú riuscito — dei film venuti da Hollywood. E' un film che King Vidor e Hollywood ricordano ancora con orgoglio.

L'avvento del sonoro propose una sfida che Vidor, con la sua duttile intelligenza, seppe subito accettare e vincere. Mentre molti registi del muto avversavano strenuamente questa nuova invenzione sostenendo che indeboliva la bellezza e il valore artistico dello schermo muto, Vidor intuí che essa forniva una nuova risorsa. Ne approfittò audacemente. Alla novità del suono aggiunse una controversa materia narrativa e fece il suo primo film sonoro, *Hallelujah!* che ricordava i negri ed era interamente recitato da negri. Fu un avvenimento storico, sia dal punto di vista sociologico che teatrale, per quanto non suscitasse tutto l'interesse che si poteva aspettare a causa dei suoi molteplici aspetti.

Vidor dichiarò nelle sue interviste alla stampa, a quell'epoca, che riteneva il suono avesse da essere usato piú fantasticamente che letteralmente. Conscio dell'impiego creativo che i cartoni animati facevano del suono e dei pittori moderni come Léger, Picasso e De Chirico, concluse che il cinematografo poteva anche deformare e adattare il suono per ottenere effetti straordinari.

Hallelujah! si rivelò carico di seduzioni plateali e non del tutto efficace. La rappresentazione che faceva del negro suscitò molti commenti. Ma comunque fossero questi difetti, la sua regía era, dal lato tecnico, superiore alla regía dei film sonori di quei giorni, anche se non piú progredita di essi. Salvo nelle sequenze cantate, Vidor tentò di utilizzare la macchina in modo creativo e la mosse sempre molto liberamente. Come *La Folla,* questo film non ebbe un successo popolare ma serví a mantenere molto alta la fama di King Vidor.

Nei cinque anni successivi, Vidor continuò a fare svariati film, di carattere semplice e commerciale, senza rilievo; tra essi un western, *Billy the Kid,* un dramma, *Street Scene,* un melodramma, *The Champ.*

Ma nel 1934 egli emerse nuovamente con un film che dimostrava maggiormente la sua sincerità e l'arte con cui trattava il problema attuale: *Nostro Pane Quotidiano* (*Our Daily Bread*). L'America era allora sotto il morso della crisi finanziaria. Vidor tentò di esprimere la propria idea sulla disoccupazione e ne propose la soluzione. Propose un ritorno alla terra e dimostrò che la coltivazione del suolo poteva sanare

la crudele disoccupazione del momento. Disgraziatamente il tema era troppo empirico nella dimostrazione, costruito artificiosamente nella sua linea storica e risolto senza efficacia. La sua proposta non era illogica ma implicava sviluppi sinistri. La confusione del pensiero è apparente quando troviamo che il film ricevette una medaglia d'oro dalla Società delle Nazioni a causa dei suoi intenti umanitarii; ma vinse anche il primo premio alla Biennale Veneziana fascista e fu applaudito dai nazisti come una nuova giustificazione per « Blut und Boten ».

La poca chiarezza del pensiero di Vidor è dimostrata nel film quando il suo protagonista, la sua protagonista e i lavoratori dei campi si riuniscono per decidere sulla forma di governo da scegliere. Le richieste di democrazia e di socialismo sono stroncate mentre prevale il desiderio di avere un Capo unico. Il bisogno del Capo unico, la segregazione dei lavoratori insoddisfatti avevano a quel tempo un solo significato. Ma nessuno metteva in dubbio la posizione democratica di Vidor. Era partito con l'intenzione di trattare un problema mondiale ma era inetto a risolverlo. Comunque, Vidor aveva dato prova di coraggio. Non si poteva dubitare della sua integrità morale, specialmente a Hollywood dove sapevano che egli aveva finanziato la propria opera con risorse personali. Era stato un gesto ammirevole che mostrava coraggio e iniziativa esemplari tra le produzioni cinematografiche commerciali.

Vidor continuò a produrre film a soggetto, girati in teatro, per tutti gli anni successivi, e ottenne risultati né migliori né peggiori a quelli ottenuti da altri registi. Nel 1938 diresse un film che fu il capolavoro: *La Cittadella* (*The Citadel*). Realizzava le promesse enunciate negli anni precedenti e sosteneva un tema cosí potente da far sperare che, grazie a quel megafono, si sarebbe ottenuta una maggior forza nei soggetti cinematografici del futuro.

La Cittadella realizzato in Inghilterra in molti ambienti veri, era tratto da un famosissimo libro di A. J. Cronin. Esso ci ripaga, forse, della grettezza della struttura dei soggetti impiegati da Vidor nei suoi film maggiori. Esso narra la lotta di un giovane medico contro l'ignorante e il bigotto, la difficoltà di serbare l'etica e l'ideale in una professione che è sopratutto rimunerata per le abilità personali e per i suoi caratteri individuali. *La Cittadella* fece eloquentemente appello alla medicina socializzata e ospedaliera.

Tutte le qualità direttoriali che Vidor aveva dimostrato in precedenza erano adesso utilizzate con arguzia, vigore e vigilanza. Vidor aveva assorbito la nuova tendenza cinematografica di avvicinare il documentario, sottovalutando il dramma, e l'aveva applicato con la stessa prontezza e la stessa intelligenza con cui aveva accolto l'innovazione del suono. Lo stile di questo film era diretto e potente come quello di un documentario. Ulteriori valori erano raggiunti dalla bella interpretazione e dalla perfetta coerenza tra l'impiego creativo della macchina da presa e la rappresentazione realistica. *La Cittadella* fu considerato allora il capolavoro di Vidor.

Egli non l'ha piú eguagliato, ma un'attenta analisi della sua arte ci fa supporre che egli supererà se stesso.

Ha avuto molte buone occasione, in questi ultimi anni, ma egli si è servito di esse sempre in modo tale da deluderci. Comunque, i suoi film commerciali sono sempre stati illuminati da brani di prim'ordine. Per esempio nel film del 1941, *H. M. Pulham, Esquire,* adattato dal popolare romanzo omonimo, c'era una efficacissima sequenza iniziale. La macchina coglieva determinati particolari atti a narrare la storia e a rivelare il carattere del protagonista: due uova sode sulla tavola della prima colazione, lo zucchero e la crema per il caffé, il giornale del mattino sulla stecca, il bacio distratto, il lobbia, le galosce, le due noccioline per gli scoiattoli durante il percorso da casa all'ufficio, gli esercizi di respirazione nel parco, il sigaro comperato per la strada, l'ufficio stantio, le lettere giacenti sulla scrivania, l'orologio che segnava puntualmente le nove. Disgraziatamente il resto del film non stava allo stesso livello.

Nel 1944, si cominciò a parlare dell'epica impresa affrontata da King Vidor. Da tre anni lavorava a un film sul progresso dell'America in technicolor, e né tempo e né denaro erano risparmiati per la realizzazione del migliore é maggiore film che King Vidor o Hollywood avessero mai prodotto. Lo stesso Vidor produceva e dirigeva questo film della Metro-Goldwyn-Mayer. Riferiva di averlo sognato per diciotto anni e che adesso, alla fine della guerra, dopo aver speso circa tre milioni di dollari, poteva far apparire il film.

Era chiamato *An American Romance* e narrava in 151 minuti la storia di un immigrante czeco che saliva al potere e alla ricchezza, da minatore a magnate. La storia comincia nel 1897 con l'arrivo di Steve Dangos in America e lo segue quando andava a piedi alle Montagne Mesabi nel Minnesota per lavorare nelle miniere di metallo. Spinto dai libri che leggeva e dall'amore di una maestrina irlandese, alleva una famiglia di cinque figli, perde un figlio nella prima guerra mondiale, diventa un magnate dell'automobilismo e aiuta la vincita della seconda guerra mondiale attraverso la sua grande impresa aereonautica, ribellandosi alla fine contro alle Unioni dei Lavoratori che con i suoi stessi amici di una volta aveva promosso.

Alla storia mancava la credibilità e mancavano i valori drammatici; la sua conclusione negativa riusciva a stento a darle una certa levatura. I personaggi venivano fuori statici e irreali. La eccezionale lunghezza del film appariva tanto piú pesante sotto il peso del soggetto pedestre e del tema incerto. Il suo ammirevole aspetto era costituito dalle riprese.

Diverse compagnie di tecnici erano state mandate nel Minnesota, a Boulder Dam, alle fabbriche di automobili di Detroit, a Carnegie, alle miniere di acciaio dell'Illinois, nei campi di grano dell'Iowa, nel deserto dell'Arizona, nelle montagne del Colorado, nelle fabbriche di areoplani della California, avevano girato in lungo e in largo gli Stati Uniti. I risultati ottenuti col colore erano meravigliosi ma quanto risultava dal film

finito provava una volta di piú che i valori pittorici, per quanto mirabili, non possono da soli assorbire l'interesse del pubblico. Inoltre, data la conclusione del film, la confusione del pensiero politico ed economico di Vidor diventò palese.

An American Romance fu un desolante fiasco da tutti i punti di vista e non è stato facilmente dimenticato. I film di Vidor che gli sono succeduti non sono stati superiori. *Duello al sole* (*Duel in the Sun*) e *La fonte meravigliosa* (*The Fountainhead*), sono state produzioni costose ma inette. Archer Winster, critico del *New York Post* concluse, dopo aver visto *La fonte meravigliosa*: « King Vidor è apparentemente uomo leale, convinto e tecnicamente espertissimo, ma è dal punto di vista intellettuale un semplice ».

Eppure, a conclusione di questi trent'anni di lavoro possiamo ancora sperare in un film nel quale King Vidor creda e pel quale egli sia capace di utilizzare la sua esperienza cinematografica raggiungendo effetti di altissimo livello?

(*Traduzione di* Paola Ojetti)

Carl Vincent

GRETA GARBO

Nonostante il carattere composito della creazione del film, creazione nella quale l'attore o il soggettista possono avere una parte notevole, ma normalmente subordinata, gli studi storici del cinema, considerato arte originale, sono quasi esclusivamente basati sulla personalità del regista. Questa posizione corrisponde, in generale, a un esatto punto di vista sia in linea di principio che in linea pratica. Sarà opportuno, per quanto riguarda la questione di principio, richiamarsi a quanto ha esposto, in modo cosí convincente, Carl Theodor Dreyer e alle idee similari che un cosí gran numero di critici ha sviluppato (1). Davanti ai fatti, i non-iniziati che considerano il regista come un semplice animatore tecnico, un semplice coordinatore, sono in errore. Tanto per quel che riguarda la produzione europea, nella quale la tendenza a salvaguardare l'individualismo artistico del regista si è mantenuta, quanto per quel che concerne la produzione americana, nella quale, malgrado i numerosi e ben noti impacci d'organizzazione del lavoro creativo, il regista riesce spesso a dare al film una certa unità di ispirazione e di tono, una marca, uno stile personali. Gli esempi abbondano: da Wiene a Clouzot, da Griffith a Ford.

Le opere storiche si sviluppano secondo i piú diversi metodi. Fra quelli affrontati finora: da quello puramente cronologico o da quello definito con molta approssimazione « crociano », in Italia, a quelli chiamati piú giustamente d'« interpretazione » e « marxista », un po' dappertutto, nessuno sfugge a quella tendenza che fa implicitamente riconoscere la preminenza del regista nel corso del mezzo secolo dell'evoluzione dell'espressione cinematografica. Gli uni e gli altri, tuttavia, accettano come un'eccezione straordinaria alcuni casi particolari: quelli in cui indiscutibilmente appare che la personalità di un interprete ha avuto maggior significato, maggiore spicco, un valore insomma piú originale dell'apporto personale del regista. Si tratta allora, quasi sempre, di attori che hanno creato un tipo fisico e morale che oltrepassa i limiti di un solo film, e che tende a mutarsi in simbolo secondo modi nettamente definiti.

(1) Carl Vincent: *Carl Theodor Dreyer e la sua opera,* in *Bianco e Nero,* Roma - Anno X Ott. 1949; e *Lidt om Filmstil,* in *Politiken,* Copenhaguen - 2 Dic. 1943.

E' il caso, bisogna ricordarlo, di Douglas Fairbanks, di Max Linder, di Buster Keaton, di Harold Lloyd e di alcuni altri. Si potrebbe dire a prima vista che, allo stesso modo, è il caso di Greta Garbo. Un tale giudizio sarebbe esatto solo in parte poiché tale caso è piú singolare e complesso.

Nel linguaggio corrente si dice « una Garbo » per caratterizzare un certo tipo femminile di una particolare perfezione fisica e che risplende tanto per un mistero dell'animo e del cuore che per una provocazione carnale. Si dice ancora « i film della Garbo » e non « i film con la Garbo » specialmente quando si tratta delle opere che ella ha interpretato dal suo arrivo in California, trascurando in tal modo sia Feyder, Mamouliah, e Sjöström, sia Brown, Robertson o Fitzmaurice. Si traduce cosí spontaneamente piú un semplice fatto di percezione diretta che il compiersi di un giudizio critico: l'« egemonia » drammatica e visiva esercitata dall'attrice nei film di cui lei è interprete, e la vitalità del mito che ella incarna. Tuttavia questo mito essa lo ha piú caratterizzato che immaginato e una tale « egemonia » non è limitata al suo caso. Altre « dive » ne hanno usufruito senza che per questo il regista passasse in secondo piano.

In realtà, il posto che occupa la Garbo nella storia del cinema degli ultimi cinque lustri ha ragioni di carattere piú profondo, piú largo e piú diverso. Se essa deve dividere con Stiller e alcuni dei suoi registi americani il disegno delle linee principali del suo simbolo, del suo mito e i suoi dettagli successivi, bisogna riconoscere che questo apparve, al contrario, grazie a lei, ben piú sfumato, piú « credibile », e assai piú drammatico di quelli che io ho evocato in paragone. D'altra parte — e in questo l'istintivo favore del pubblico si è unito alle reazioni nate dall'indagine critica — essa si è rivelata un fenomeno eccezionale riguardo al mezzo della rappresentazione cinematografica e una attrice nella quale si fondono, nella piú giusta e nella piú felice misura, una sensibilità viva e profonda e una penetrazione intelligente che le permettono di sentire intensamente i suoi personaggi e di esprimerli attraverso il controllo di una intuizione misurata, di uno spirito pronto, aiutato da una larga gamma di mezzi tecnici spesso personalissimi. Altre attrici dello schermo sono state, forse, molto piú intelligenti di lei, ma nessuna è stata piú completamente e armoniosamente « dotata » e nessuna ha saputo mantenere attraverso un cosí lungo periodo l'efficienza di un tipo che, fatalmente, aveva degli aspetti che l'evoluzione del tempo, del gusto e dei costumi poteva intaccare.

Molti avranno già potuto constatare attraverso la bibliografia europea e americana che il saggio d'analisi di queste ragioni era quasi sempre limitato o meglio frammentario. Si è molto insistito su certe apparenze del « simbolo » rappresentato dalla Garbo. Si è parlato meno dell'essenza o delle forme molteplici di esso. Non si è spiegato quasi nulla sul fatto prodigioso, sul « miracolo » compiuto da questa attrice che fin da *Die Freudlose Gasse* (*La via senza gioia*) un critico

parigino chiamava « una Réjane o una Sarah che fosse bella e *diabolicamente* dotata, espressiva e fotogenica », col sottolineare le caratteristiche generali, la sobrietà, la varietà e l'efficienza dei suoi mezzi. L'eccezionalità della sua figura è tuttavia, per una larga parte, in questo insieme.

Greta Garbo è la prima interprete alla quale venga dedicato un Festival personale nel quadro di un'Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica. La sua personalità, la sua arte d'interprete giustificano questa iniziativa, che speriamo darà con le sue possibilità di disamina panoramica, i suoi elementi di raffronto, l'occasione per un approfondimento delle considerazioni che essa merita.

La conoscenza dei film di Greta Garbo è universale, senza dubbio, ma nel senso disparato che ho segnalato e sopratutto nel senso della celebrità popolare. Nel momento in cui raccoglievo sul mio tavolo di lavoro una documentazione che avrebbe potuto servirmi di aiuto alla memoria nel corso dell'elaborazione di questo studio, due piccoli fatti, uno che risale al già lontano 1934, l'altro alle ultime vacanze di Natale, mi sono, d'un tratto, tornati alle mente. Voglio annotarli nonostante il loro carattere aneddotico. Poiché essi recano, l'uno e l'altro, delle testimonianze raccolte da gente semplice, forse inattese, in ogni modo significative su quest'ultima caratteristica di universalità. Questi ricordi mi daranno, d'altronde, l'occasione di notare alcuni particolari che hanno un certo interesse come documento.

Nel 1934, a Stoccolma, io ero un giorno ospite a pranzo di Mr. Olof Bergström proprietario del grande magazzino « Pub » dove si vende di tutto e al servizio del quale la Garbo era stata ai tempi della sua adolescenza. Quest'uomo d'affari occupato tutto il giorno da contratti d'acquisto e dall'organizzazione di vendita dei beni piú diversi necessari alla vita, lontanissimo dunque da ogni preoccupazione artistica o storica, mostrava tuttavia una curiosa passione nel parlare dei doni espressivi e del debutto cinematografico della sua antica impiegata: Greta Luisa Gustavsson, nata il 18 settembre 1905 (1) e registrata, fin dal 1920, nel suo libro del personale sotto il n. 195. Ho avuto da lui mille particolari pittoreschi su di lei. Ne riferirò uno o due: quelli che si riferiscono piú specialmente alla sua carriera e alla sua personalità di interprete cinematografica che alla sua figura umana. A proposito di questa tengo a precisare tuttavia che nell'insieme i dettagli tendono a distruggere la leggenda creata a scopi interessati intorno al suo carattere, alla sua socievolezza, al suo temperamento, leggenda che lei è stata, talvolta a malincuore, costretta a servire, a illustrare; e che ha messo in evidenza gli incredibili, impertinenti e ingiustificati metodi di certa stampa odierna. La vera Garbo non è affatto quella del rotocalco. E' quella che, per esempio, devota e compren-

(1) E non nel 1906 come riferiscono molti biografi e il « Filmlexicon » - Ed. Benziger, Zurigo 1946, e Filmeuropa, Milano 1948.

siva, passa delle intere nottate al capezzale di Murnau morente e si preoccupa dell'opera inedita da lui lasciata.

La passione di Mr. Bergström era dovuta, mi sembrò, al fatto che il mio amabile e prolisso ospite aveva partecipato alla scoperta da parte di un regista, della giovane attrice. E' grazie a lui, in effetti, che la Garbo apparve per la prima volta sugli schermi scandinavi.

Quel primo tentativo «*Reklamfilmen for Paul U. Bergström*» (1921) era, come il titolo fa capire chiaramente, privo di ogni altro fine che non fosse quello pubblicitario. Il suo «produttore» non seppe fare a meno di mostrarmelo. Greta Gustavsson vi appariva con una « silhouette » molto diversa da quella che abbiamo conosciuto in seguito. Il viso ancora in evoluzione aveva già la sua linea ovale cosí regolare, le particolarità se non ancora il fascino che si affermarono in seguito. Esso tuttavia era privo di vivacità e di profondità di espressione a causa, senza dubbio, della mancanza di un vero e proprio tema di azione drammatica, di una unità del personaggio da pensare, da costruire, da esprimere. I gesti erano affettati, l'andatura mancava di naturalezza tranne che nell'ultima sequenza in esterni in cui ella saliva in slitta, coperta di pellicce, su uno sfondo di paesaggio nevoso, anticipazione di certe scene di *Gosta Berlings Saga*.

Eravamo a tavola nel ristorante pubblico del magazzino. Alcune giovani donne vestite come le « soubrettes » dei film di Willy Forst: corta gonna nera, una leggera cuffia, e un grembiule bianco orlato di merletto, servivano silenziosamente. Quando una di loro portò il caffè, Mr. Bergström le diede un ordine. Essa tornò poco dopo con due compagne del reparto «Mode», anche loro antiche compagne della Gustavsson. Insieme mi condussero nel loro spogliatoio. Strano spogliatoio! I muri erano coperti di manifesti e di grandi fotografie dei film della Garbo. Tutte le interpretazioni iconografiche, dal manifesto in quadricromia a quello disegnato ingenuamente al carboncino da un qualsiasi scarabocchiatore di Gibuti o di Deren, tutte le lingue, dall'inglese al francese, dallo spagnolo al tedesco fino ai linguaggi delle isole del Pacifico o dei paesi arabi vi erano rappresentati. Si usciva di là con una sensazione di universalità che la piú fertile fantasia non potrebbe dare. E veniva in mente che questa universalità aveva un aspetto particolare. Il carattere di alcune testimonianze che avevo sotto gli occhi dimostrava che essa non era limitata ad ambienti ristretti, come fu e come è attualmente la conoscenza delle grandi interpreti della scena o della musica; ma che era ben piú largamente popolare.

Verso la fine dell'anno scorso conobbi un vecchio istitutore di un villaggio sperduto fra Bassano e Trento. Chiuso durante le lunghe sere d'inverno in montagna, in una casa grande e scura piena di libri e di pubblicazioni diverse, ereditata da suo fratello medico, spirito colto e originale che si era appassionato allo studio delle nuove « malattie mentali » provocate dallo sport e dal cinema, egli passa il

tempo ad aggiornare la parte storica di un laborioso Melzi. E siccome l'amico comune che mi aveva accompagnato da questo simpatico e curioso maniaco per ammirarvi alcune vecchie e rare edizioni francesi, gli parlava di certe mie pubblicazioni cinematografiche, io lo vidi scartabellare in un inverosimile mucchio di documenti e trarne, da una cartella, un gruppo di note scritte a mano:

— Vedete, disse rivolgendosi a me, io non dimentico i nomi celebri del cinema.

Io sfogliavo a caso. Scoprii degli appunti, a dire il vero molto fantasiosi, su Chaplin, Disney, Omegna, Griffith, Gance e su molti altri ancora fra cui Valentino e la Garbo. Sorridevo scorrendo le notizie su quest'ultima, poiché esse ricordavano, come le biografie pubblicitarie e certi prudenti « *Who'S Who* », il giorno ma non l'annata della sua nascita e allora egli mal interpretando la mia reazione, rispose:

— Sorridete, disse, eppure ella è molto piú celebre della Duse e di tante altre che sono là — e mi indicava il suo vecchio Melzi! — Da venti anni i miei ragazzi conoscono meglio il suo nome e i suoi film, di Dante e della « Divina Commedia »!

Difatti, in questa battuta del vecchio istitutore c'era un fondamento di verità. Una situazione simile non deve essere isolata. Degli educatori della Turena, dell'Andalusia, della Sassonia o del Sussex potrebbero senza dubbio citarne di simili riferentisi a Corneille, a Cervantes, a Goethe, a Shakespeare e alle loro opere. E si può credere — chiedo venia per non averlo controllato — che anticipando le fatiche gratuite del vecchio istitutore italiano, i dizionari debbano da oggi citare nei loro elenchi di celebrità una Garbo assai piú di una George, di una Lecouvreur, di una Bernhardt, di un Batillo o di un Pilade.

Si potrà far notare che questa universalità della Garbo è dovuta al principio stesso di espressione del cinema — sopratutto del cinema muto — e alla sua organizzazione di diffusione economica, fattori che possono assicurare al film un pubblico universale prescindendo dal valore intrinseco di un determinato artista.

Non voglio negare che ci sia una certa fondatezza in tale annotazione. Ma credo che questa celebrità conquistata in meno di dieci anni dall'attrice svedese ha anche, come ragione, delle qualità personali il cui insieme è davvero insolito. Vedremo piú tardi i fondamenti di questo fattore e la sua importanza.

Ho già detto che Greta Gustavsson affrontò il cinema nel 1921. Il suo secondo tentativo è del 1922. Esso s'intitola *Reklamfilmen for Konsum*. Pare — non ho avuto l'occasione di vedere questo « archetipo » — che esso fosse concepito alla maniera dell'ultima sequenza di *Reklamfilmen for Paul U. Bergström*. Secondo Jules Borman, un giornalista francese che si trovava a Stoccolma da molti anni, e mio cicerone durante i soggiorni che vi feci, esso lasciava alla « modella » una maggiore libertà di movimento, offrendo alla giovane ragazza cresciuta in una delle « caserme » popolari della Blekingegatan molto si-

mili a quelle che si levano nel quartiere occidentale di Mestre, quindi in una sordida bottega di barbiere, l'occasione di provare la trasformazione prodotta in lei, nel frattempo, dai primi contatti con gli ambienti della moda e del teatro.

In quest'epoca il fascino di una « silouette », di un tipo piú fisico che morale aveva sullo schermo un'importanza assai piú determinante della verità umana e della semplicità espressiva. La grande lezione del cinema nordico sfociava nel convenzionale. Le influenze straniere avevano fatto deviare l'ispirazione dei temi popolari e naturali verso il « dramma » mondano. Sintomi di « divismo » sconosciuti fino a quel momento si facevano sentire persino nell'atmosfera piena di fragranza selvaggia dei teatri di posa di Rasunda. I registi abbandonavano i loro personaggi tradizionali per le caricature di moda. Tuttavia non fu spinto da una simile preoccupazione il regista Erik A. Petschler, (iniziatore dell'ispirazione naturalistica del cinema nordico, smarritosi in seguito in una sorta di fantasia barocca), quando affidò nello stesso anno a Greta Gustavsson una parte in *Luffar Peter* (*Pietro il Vagabondo*). Questo film che costituisce il suo vero debutto drammatico appartiene ad un genere nel quale non la si è piú vista. « Pochade » allegra e fantastica immersa in un fresco erotismo alla Mack Sennett, si svolge essenzialmente in esterni e le sue eroine sono delle ragazze spigliate, spontanee e spiritose che fanno pensare alla « bathing girls » del comico irlandese. La Gustavsson vi appare in una specie di « gangue » naturale, ancora talvolta un po' goffa, e ancora lontana dalla Garbo e dal mito che incarnerà in seguito. Ma già si può indovinare il « miracolo » ché si annuncia. Le sue compagne sono anonime. Ella le eclissa con la sua sola presenza, con la grazia di certi atteggiamenti e col rilievo fotogenico del viso che pare sollevi un lembo di velo sul prodigio « diabolico » scoperto piú tardi, come ho detto, da un critico parigino.

I popoli scandinavi annoverano parecchi autodidatti. Questione di clima: il lungo inverno propizio alle letture; di organizzazione sociale: il moltiplicarsi delle biblioteche gratuite; di tendenza morale: la curiosità della conoscenza. A questo stadio della sua carriera Greta Gustavsson è trascinata da questa tendenza. Ella si forma un embrione di cultura generale. Ed esita fra il tentare la carriera teatrale o il continuare quella già iniziata nel cinema. All'indomani di *Luffar Peter*, Petschler l'incita a firmare il contratto imposto agli allievi del Teatro Drammatico di Stoccolma e ad incontrarsi con Mauritz Stiller. Alla Scuola drammatica essa avrà per maestro Gustaf Molander anche lui diviso fra cinema e teatro.

La Garbo seguí questo doppio consiglio. Ella fu ricevuta al Teatro Drammatico ed entrò in quella scuola; Mauritz Stiller, uomo dal carattere difficile e collerico, oltreché regista sensibile ed esigente, rifiutò invece di riceverla. Giunse il periodo di preparazione della realizza-

zione di *Gösta Berlings Saga* (*La leggenda di Gosta Berling*, 1923) (1). Stiller ne aveva preparato lo scenario con la collaborazione di Ragnar Hilten-Cavallius, dal denso romanzo di Selma Lagerlöf. Egli doveva assumerne la regía. Era in cerca di interpreti e si era già messo in giro affrontando numerose difficoltà, sia per i ruoli femminili che per i ruoli maschili. Si recò alla scuola del Teatro Drammatico per incontrarvi due giovani allieve che Molander gli aveva raccomandato: Mona Martensson e Greta Gustavsson. La prima recitava allora il ruolo di Gessica nel « Mercante di Venezia » di Shakespeare: egli la prese subito. Non trovò invece la seconda: le fece mandare un messaggio, dandole appuntamento.

Axel Nilson, amico e collaboratore di Stiller, ci ha lasciato una vivente e curiosa testimonianza su questo primo incontro: « Stiller mi disse alcuni giorni piú tardi: « Affrettati a pranzare, per ricevere la signorina Gustavsson ». Quando arrivai, Moje (Stille) non era in casa; fui io che ricevetti la nascente Garbo, una fiorente ragazza che timidamente attendeva in anticamera. Stiller giunse e in collera rivolgendosi verso di lei e parlando ad un tempo a me e alla fanciulla, disse: « non è bella... cara signorina, siete troppo grassa... hai visto mai delle sopracciglia simili... se volete ottenere la parte dovrete dimagrire di almeno dieci chili » (2).

Greta Gustavsson promise di dimagrire e mantenne la promessa. Ottenne la parte. Le vennero rasate le sopracciglia. Durante le riprese, Stiller, che pure era contrario al trucco, gliele fece disegnare obliquamente sull'arco sopraccigliare. Le fece anche cancellare le guancie (3) e liberare la fronte. Nello stesso momento, le impose di cambiare nome: Garbo sostituí Gustavsson. Questi dettagli a prima vista possono sembrare poco importanti o addirittura inutili. In realtà essi non lo sono: poiché rappresentano i primi tocchi della creazione esteriore del « tipo », che sarebbe stato rifinito piú tardi nei teatri di posa americani fino a costituire quel che i suoi produttori considereranno come la consistenza fisica ideale del « mito ».

Il ruolo che Stiller affidò alla Garbo ne *La leggenda di Gosta Berling* fu quello di Elisabetta Dohna, giovane aristocratica di stirpe in parte italiana, la quale nonostante la lezione cinica del pastore Berling, suo parente, vuol credere nella purezza e nella nobiltà dell'amore. Vedremo in seguito, quali tenui punti di contatto tale tema ha con quelli seguenti. La giovane attrice diede un'interpretazione intensamente drammatica e naturalmente espressiva. Tranne alcuni dettagli, sono

(1) Questo film tuttavia fu presentato solo nel 1924, la prima parte il 10 marzo, la seconda il 17 al « Roda Kvarm » a Stoccolma.

(2) Robin Hood (B. Idestan-Almquist) « Sjöström Stiller » - Ahlen e Somers Forlag, Stockholm 1939.

(3) Il « maquillage » fu particolarmente difficile, poiché se Stiller voleva, a parte il risultato di dimagrimento e il massaggio, modificarne i contorni, intendeva però conservarne il tono fotografico naturale.

persuaso che essa ancor oggi (1), nonostante le nostre reazioni di fronte all'evoluzione della recitazione cinematografica, deve aver conservato quasi per intero l'integrità del suo potere emotivo, tanto i suoi mezzi scaturivano da un fondo naturale aiutato da un temperamento equilibrato.

La storia, o se si vuole la piccola storia, di questa interpretazione mette in luce certi lati del carattere e certe idee della Garbo fin dai suoi inizi e indica il piano dei suoi primi rapporti col regista al quale ella deve di piú. Stiller dapprima, era stato unicamente interessato dal tipo intravisto nella Garbo. Il tipo esteriore. Ella accondiscese di buon grado, come si è visto, a svilupparlo. D'altra parte Stiller non aveva troppa fiducia nelle sue possibilità di pensare, di immaginare e di esprimere il suo personaggio. Giunse persino un giorno a confidare a Hilten-Cavallius: « Non ha alcuna tecnica, ed è troppo timida per mostrare ciò che potrebbe valere » (2). Si produssero ben presto fra di loro alcune serie difficoltà. Stiller pretendeva che ella fosse completamente una cera malleabile tra le sue mani. Ed egli lo voleva in un modo che giungeva talvolta a una stizzosa volgarità. Greta Garbo confidò in seguito a Inga Gaade che essa aveva allora conosciuto « un Getsemani », e dopo una scena durante la quale Stiller si era mostrato piú grossolano ed esigente del solito — il che riempiva sempre di amara tristezza la giovane attrice — la si udí gridare: « maledetto Stiller, ti odio! » (3). Questo acuto conflitto aveva una ragione che si può qualificare senza esagerare come una fondamentale differenza di concezione artistica a proposito dell'interpretazione. E' per questo che ci interessa. Stiller voleva dominare, modellare i personaggi fin nei loro minimi gesti, atteggiamenti ed espressioni. Egli evitava inoltre di comunicare ai suoi interpreti le sceneggiature nella loro integrità. Degli artisti patentati come Karin Swanström che gli successe piú tardi nella direzione della produzione della Svenska, si adattavano a questo modo di fare. Greta Garbo non accettava una tale tirannia nella collaborazione. « Parlatemi dell'insieme come l'avete concepito e del mio personaggio — replicava — ditemene le caratteristiche, come voi lo intravedete nel suo comportamento, nelle sue reazioni, e poi lasciatemi riflettere ed esprimerlo come io lo sento vivere ». Essa definiva la sua posizione in un modo forse piú timido e piú diplomatico, ma era questo essenzialmente il fondo del suo pensiero e della sua volontà » (4).

In fin dei conti davanti ai risultati, un tacito compromesso si stabilí tra queste due nature cosí profondamente diverse. Stiller apprezzò meglio la Garbo, e poi ripose una grande fiducia in lei. E si vedrà

(1) Ho visto per l'ultima volta questa opera in versione originale e integrale alla Svenska a Stoccolma nel 1938.

(2 e 3) Sjöström Stiller: op. cit.

(4) Nota del 20 ottobre 1934, di J. Tornquist, della Svenska, all'autore riguardo alla realizzazione di *Gosta Berlings Saga,* e del progetto *Odalisken fran Smolna.*

in seguito che questa rimase spaesata quando le si diede in America un altro regista. Rimane tuttavia il fatto che il conflitto è indicativo sulla maniera dell'artista di intravedere i personaggi da lei interpretati, maniera giusta che è quella di penetrare dapprima in una determinata azione drammatica, in un clima nel suo insieme, di sviluppare mentalmente un personaggio e di fare la parte dell'intuizione che scaturisce da una situazione determinata nel momento della sua creazione materiale.

Dalla direzione di Stiller passò a quella di Pabst, anche lui « dominatore di attori », come ebbe a dire Florelle, l'eroina della versione francese di *Dreigroschenoper,* ma in un modo piú disinvolto che andava meglio d'accordo col temperamento dell'attrice svedese. Questo però non senza un intermezzo di cui si è parlato poco. A torto, mi sembra, perché esso apportava una indicazione di essenza « morale » sul tipo che Stiller tendeva a fare della Garbo, rivelatasi in seguito come un attributo quanto mai caratteristico del « perfezionamento » eseguito dai registi americani, e che un fotomontaggio celebre (un primo piano del viso dell'attrice sovrimpresso sul volto della sfinge di Gizeh) ha un giorno concretato in un risultato pubblicitario: il Mistero.

« Durante la realizzazione di *Gosta Berlings Saga* e sopratutto in seguito, Stiller aveva immaginato d'accordo con lei, di farne un simbolo del mistero femminile, un'eroina che nonostante tutte le contingenze avrebbe rappresentato la Donna: Angelo e Demonio con delle apparenze e un fondo romantico » (1).

L'intermezzo fu il progetto di realizzazione di *Odalisken fran Smolna* (« L'Odalisca di Smolna »). Esso fu abbandonato per ragioni diverse e assai misteriose. Greta Garbo doveva esserne la protagonista: una aristocratica russa imperiosa, appassionata, misteriosa e lontana. Sfuggita alla rivoluzione bolscevica, trovavá asilo in un harem dell'Asia minore, poi scappava per andare a fare del teatro a Praga e del cinema a Parigi. Personaggio fascinoso, torturato, e sopratutto dall'animo e dalle avventure misteriose. Il mito era nato!

Di ritorno da un viaggio di preparazione degli esterni a Costantinopoli, Stiller e Greta Garbo passarono per Vienna e Berlino. Queste tappe lungo la via del ritorno verso il Nord fecero divergere i loro destini. Dapprima Pabst — Stiller era un po' reticente — si assicurò la collaborazione della giovane svedese per *Die Freudlose Gasse* (*La via senza gioia,* 1925). Dal romanticismo della Lagerlöff e dal romanzesco di Stiller, ella sarebbe passata al piú nero realismo intriso talvolta di facilità drammatica. Una soluzione di continuità si apriva per il tipo già intravisto. E questo, pare che convinse in fin dei conti Stiller a dare il suo consenso piú ancora dei quattromila dollari offerti dalla compagnia di produzione Sofar.

(1) Nota di J. Tornquist già citata.

In *Die Freudlose Gasse,* Greta Garbo sostenne la parte della figlia di un magistrato viennese spinta sull'orlo della prostituzione dalla miseria del dopoguerra 1914-18, nell'antica capitale degli Asburgo. Al realismo d'atmosfera e di un'atmosfera triste, nera, disperata era contrapposto in quest'opera un realismo spinto dei personaggi e un tentativo molto riuscito di espressione particolareggiata della loro psicologia. Greta Garbo messa di fronte ad attori esperti come Werner Krauss, Valeska Gert, Asta Nielsen, in un ruolo che esigeva particolari sfumature, riuscí a caratterizzarlo con una specie di istintiva misura e diede uno stupefacente rilievo alle sue reazioni e sensazioni interiori. Si è detto che questo film le aprí la strada di Hollywood, verso una carriera durante la quale le sue interpretazioni sarebbero giunte a dare un tono perfino a dei film mediocri.

Il fatto è che durante l'estate del 1925 un agente della Metro-Goldwyn-Mayer, Louis B. Denne telegrafò da Berlino a Victor Sjöström ad Hollywood — dove il regista di *Korkarlen* (*Il carro fantasma*) si trovava già da due anni — che egli aveva conosciuto Mauritz Stiller e una giovane attrice chiamata Garbo. Cosa pensava di Stiller? Sjöström rispose subito dicendo tutto il bene che pensava del suo antico compagno nella direzione artistica della Svenska. Senza però dire una sola parola della Garbo!

Fu Stiller a imporre in seguito l'attrice a Louis B. Mayer. Costui gli aveva proposto un contratto simile a quello di Sjöström. Stiller lo aveva accettato senza grande entusiasmo. Olaf Anderson, direttore della Svenska, che fu a diverse riprese mio collega nelle commissioni straniere presso le Esposizioni Internazionali d'Arte Cinematografica di Venezia e dal quale io ho avuto tali notizie, allarmato nel veder partire i grandi nomi della cinematografia svedese, fece delle interessanti proposte a Stiller tanto da tentarlo a rompere il suo contratto americano. In fin dei conti però non se ne fece nulla. Greta Garbo voleva seguire Stiller, benché le loro relazioni dopo il soggiorno a Berlino e dopo le ultime trattative segrete dell'attrice con Pabst, fossero piuttosto tese. Stiller le aveva fatto rompere il suo contratto di allieva al Teatro Drammatico di Stoccolma. Ella insistette, scongiurò e « in seguito a continue telefonate, a sospiri e lamenti, a insistenti interventi di amici comuni, fu finalmente accontentata » (1).

Stiller a furia di insistere le fece ottenere un contratto personale di tre anni. Olaf Anderson diceva che l'ottenne con un « cortese ricatto ».

Ed essi partirono insieme per Hollywood dove Stiller avrebbe incontrato una noia dopo l'altra. E' qui invece che avviene una svolta decisiva della carriera di Greta Garbo. Non erano dunque i dirigenti della Metro Goldwyn Mayer che l'avevano scelta, ma era stata lei piuttosto ad imporsi a loro in qualche modo. Ma dal momento in cui ella fu in California le posizioni mutarono. Dopo averle fatto un provino Louis B. Mayer le propose una revisione del contratto riguardo alla clausola della

(1) Robin Hood, « Sjöström Stiller » op. cit.

durata. Ella accettò il rinnovo fino a cinque anni soltanto, e piú volte, col pretesto di non conoscere l'inglese, osò persino dichiarare nel bel mezzo di una riunione della produzione: « Me ne torno a casa ».

Che era dunque accaduto? Semplicemente questo: i dirigenti e i registi della Metro avevano individuato in lei, prima ancora che ella ne desse una prova con un primo film concepito secondo il loro metodo, le caratteristiche fisiche di un tipo eccezionale che avrebbe potuto conservare intatto il suo fascino sotto le piú diverse apparenze (1), variarlo senza distruggere la sua unità, il suo potere, una specie di « miracolo » di resa fotografica, di bellezza, di purezza, di misure espressive che cancellavano tutte le esperienze da loro tentate con rara ed ineguale fortuna fino a quel momento, un temperamento eccezionale di donna e di artista. Essi avevano intravisto attraverso la sua persona un pimento di esotismo, un'essenza drammatica originale per essi, e cioè profonda, totale, che metteva in gioco sia lo spirito che la carne, la passione dei sentimenti in un alone di tristezza e di mistero, piuttosto che di violenza o di esuberanza gioiosa di vità, il conflitto interiore dell'angelo e il demonio già immaginato da Stiller.

Di fronte a lei i tipi *standard* dell'eroina giovane e pura, della « sofisticata », della donna fatale procace e priva di complicazioni spirituali, della donna borghese schiava o vittima delle sole contingenze, impallidivano, sparivano. Essi avevano in mano una figura completa e singolare, senza precedenti nella galleria tipologica, caratteristica del cinema americano dell'epoca.

Ella divenne cosí una forza colla quale bisognava venire a patti, e di fronte alla quale bisognava rinunziare ad alcune regole tradizionali dei teatri di posa. Ella dovette comprendere fin dal primo momento — certe lettere ad amici svedesi che purtroppo io posso solo ricordare, lo fa in ogni caso pensare — per quali vie e verso quale risultato si voleva condurla. Essi le davano la precedenza nella scelta dei soggetti e nella loro realizzazione. Subordinavano tutto o quasi tutto alla valorizzazione della sua personalità. La Garbo accettò e non discusse mai nulla, (tranne qualche dettaglio di infima importanza), delle sceneggiature — anche le piú mediocri — o dei personaggi che le venivano destinati. Il piú forte rimprovero che le si potrebbe fare è questo: di essere stata affascinata dal proprio personaggio, senza interessarsi affatto, come avrebbe potuto, dell'aspetto complessivo dei suoi film. Altre furono le sue esigenze e le vennero concesse fin da allora senza discussioni, e senza che ella fosse messa in palio nella concorrenza tra i produttori: fino al suo ultimo film è rimasta legata alla Metro Goldwyn Mayer. L'unità di misura dei suoi compensi — importa poco

(1) I primi saggi fotografici fatti in teatri di posa fecero credere non solo per la loro diversità di espressione ma anche di rilievo dei lineamenti, a uno scambio di persona.

Il fotografo Gunthe in quest'epoca le fece una serie di fotografie per *Vanity Fair,* e ciascuna di esse era così diversa dalle altre che non si sarebbe potuto credere che si trattava di un'unica modella. (Robin Hood: « Sjöström Stiller », op. cit.).

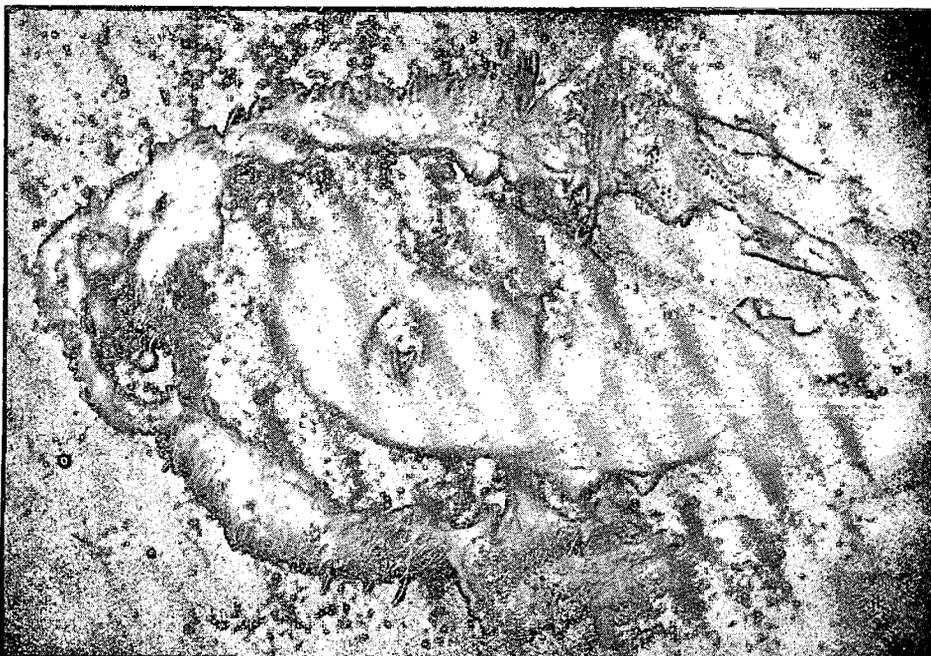
di sapere se si trattasse di un film, di una settimana o di un mese — passò da 700 dollari a 5.000, in seguito da 10.000 a 14.000. Una tale progressione è un segno palese del successo di pubblico da lei incontrato.

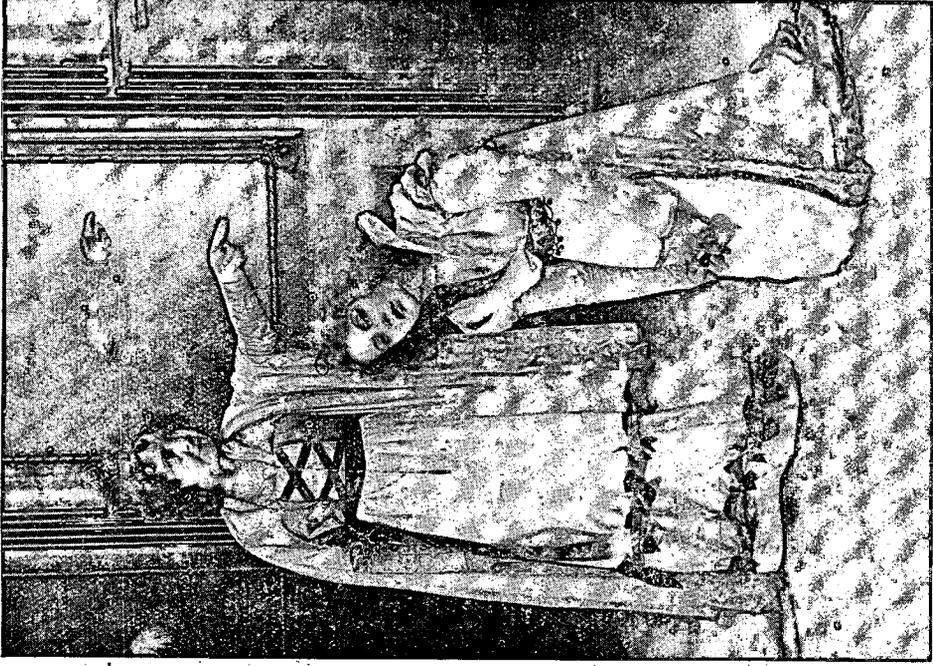
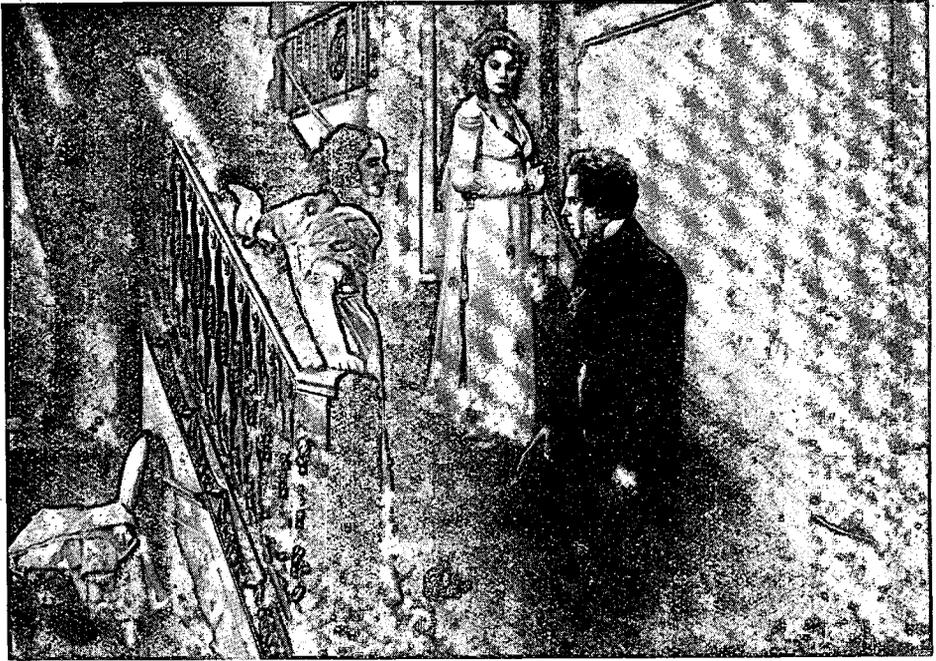
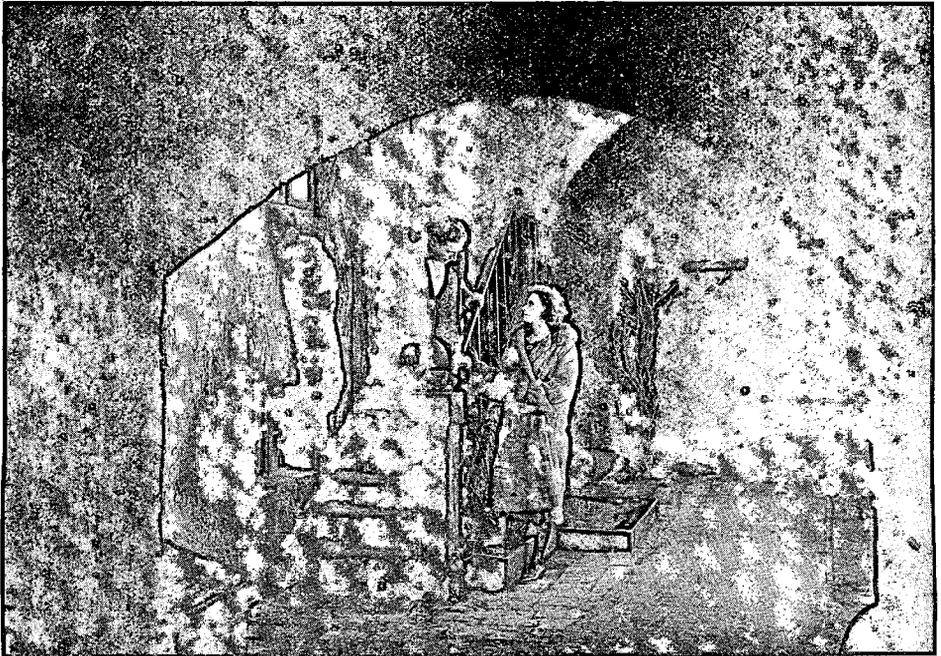
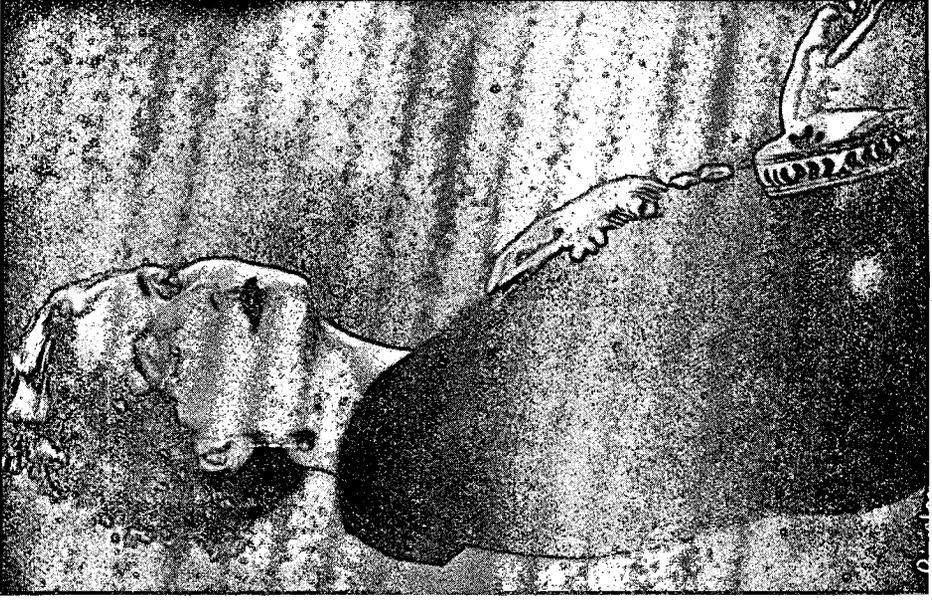
La Garbo influí d'altra parte sulla scelta dei suoi principali « partners » e dei suoi registi. A proposito di questi poi, uno sguardo sulla filmografia dei suoi ventiquattro film americani permette di fare alcune significative osservazioni.

Alla vigilia dell'inizio di lavorazione di *The Torrent* (*Il Torrente,* 1926) ella fu invasa da un curioso panico dal momento in cui seppe che Mauritz Stiller non ne sarebbe stato il regista. Dopo di lui e dopo Pabst, ella cadeva in mano di un Monta Bell (assistente di Chaplin in *Woman of Paris,* e suo « negro », pare, nella redazione di « My Trip Abroad »). Una prima ed unica opera da lui firmata, *Broadway After the dark,* non era stata un successo. Ella fece di tutto subito dopo perché Stiller fosse scelto come regista di *The Temptress* (*La tentatrice,* 1927) che doveva seguire poco dopo (1). Stiller in quell'epoca era già malato e scoraggiato. Egli non poté continuare il film e Fred Niblo, « aureolato dal successo di *Ben Hur* », (per attenersi allo stile del comunicato della Metro), dovette condurlo a termine. In seguito — sia che la scelta fosse stata influenzata da lei sia che i registi di un certo temperamento si fossero mostrati ostili a subordinare le loro concezioni o il loro stile a certi temi mediocri e sopratutto ad un criterio rigoroso, ad un postulato assoluto di preminenza dell'interprete, non si riesce a scoprire, tolti Sjöström e Feyder, alcun nome di una qualche reputazione fra quelli dei suoi registi. In generale i film americani di cui lei fu il pretesto non sono per nulla o assai poco importanti nel loro valore di insieme. Essi vanno dai detestabili o mediocri: *The Single Standard* (*La donna che ama,* 1930) di John S. Robertson, *Inspiration* (*La modella,* 1931) di Clarence Brown, *The Painted Veil* (*Il velo dipinto,* 1934) di Richard Boleslawsky, *Wild Archids.* (*Orchidea selvaggia,* 1929); alle testimonianze accurate, talvolta abili, della sua ricca virtuosità di interprete, ma senza un vero impegno stilistico: *Love* (*Anna Karenina,* 1928) di Clarence Brown, *The Kiss* (*Il bacio,*, 1930) di Feyder, *Anna Christie* (1930) di Brown-Feyder. A rigore si potrebbe dedicare un giudizio meno categorico a *Ninotchka* di Ernst Lubitsch, nonostante che ogni cosa vi sia molto visibilmente sacrificata al rinnovarsi del suo tipo. E non bisogna lasciarsi illudere per esempio, dal tentativo di penetrazione psicologica o dalla sicurezza di Feyder che costruisce in una serie di contrastanti primi piani il nodo drammatico de *Il bacio.* Una tale penetrazione era in fondo molto superficiale per il

(1) Che si poteva immaginare (pensava L. B. Mayer) per interessarla al nuovo film? Lo si sapeva bene: Stiller doveva essere incaricato della sua realizzazione. Allora la Garbo non avrebbe rifiutato di parteciparvi. Si chiamò il poco amabile svedese e lo si incaricò di dirigere *The Temptress* (Robin Hood: « Sjöström Stiller », op. cit.).

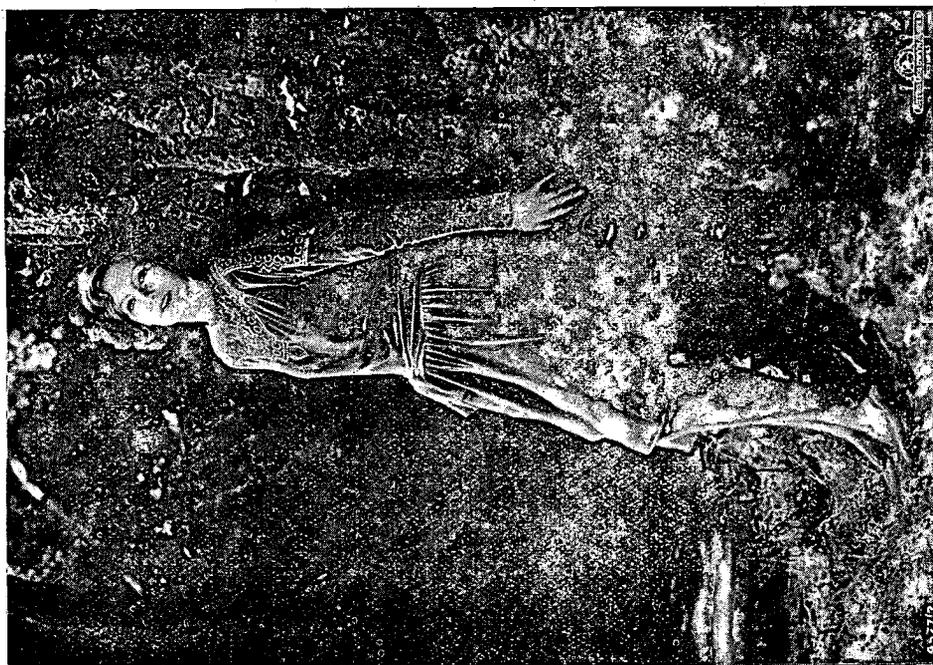
In alto: *Greta L. Gustavsson nel 1920.*
In basso: *Greta L. Gustavsson in* LUFFAR PETER (1922).

Greta Garbo in GÖSTA BERLINGS SAGA (1923)

Greta Garbo in GÖSTA BERLINGS SAGA (1923)

Greta Garbo e Karin Swanström in
GÖSTA BERLINGS SAGA (1923)

Ellen Hartman e Greta Garbo in
GÖSTA BERLINGS SAGA (1923)

Mona Martensson, Greta Garbo e Lars Hansson in GÖSTA BERLINGS SAGA (1923)

Greta Garbo in DIE FREUDLOSE GASSE (1925)

Greta Garbo nel 1925

Greta Garbo nel 1925

Greta Garbo e Ricardo Cortez in THE TORRENT (1926)

Greta Garbo e John Gilbert in LOVE (1927)

In alto: *Greta Garbo e John Gilbert in* A WOMAN OF AFFAIRS (1929)
In basso: *La Garbo nello stesso film*

Greta Garbo nel 1929

Greta Garbo nel 1929

Greta Garbo nel 1929

Greta Garbo in WILD ORCHIDS (1929)

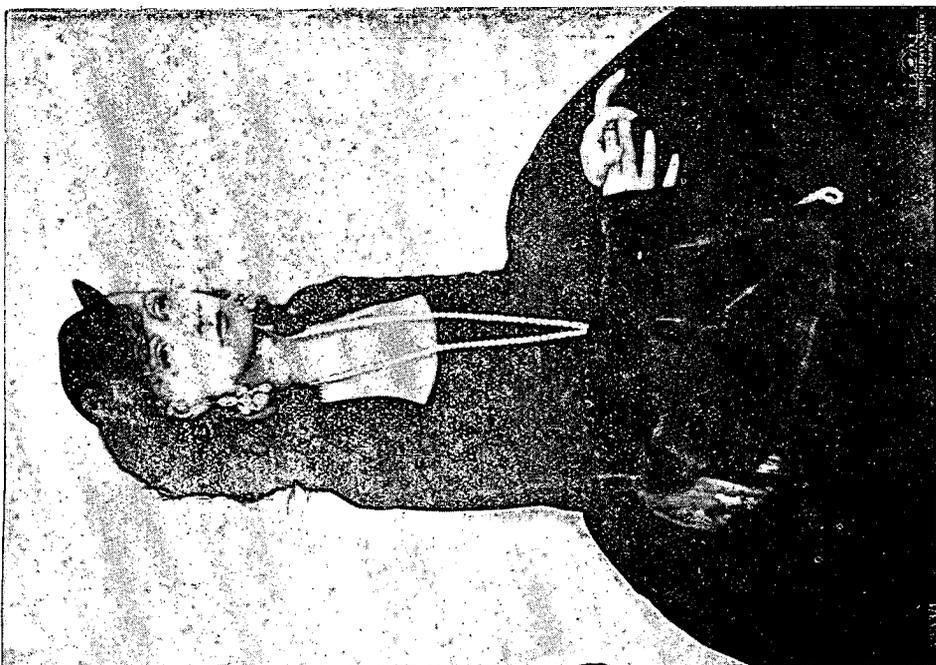
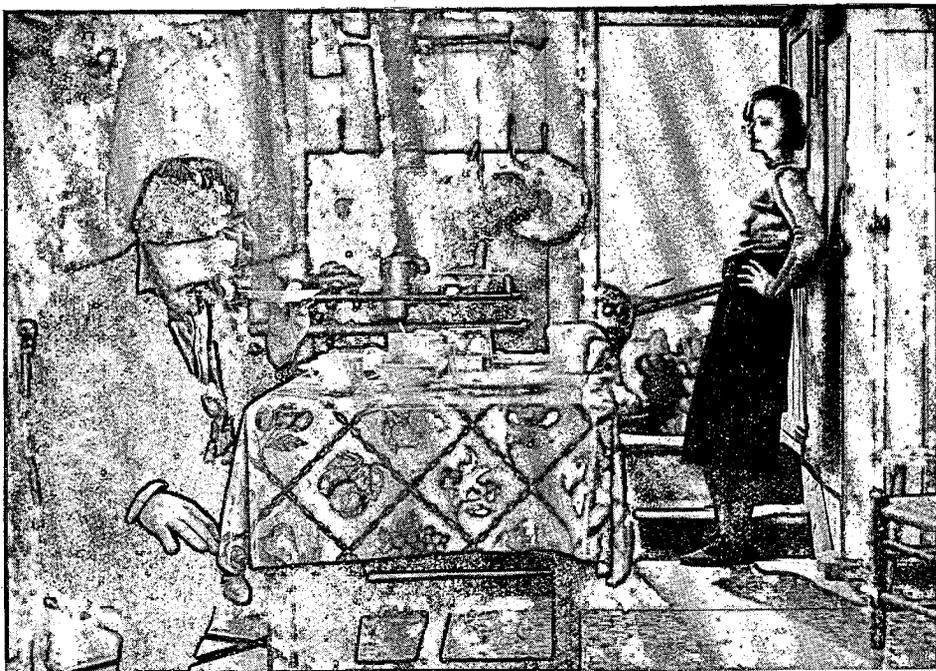
Greta Garbo in WILD ORCHIDS (1929)

Greta Garbo in THE KISS (1929)

Greta Garbo e Lew Ayres in THE KISS (1929)

Greta Garbo e Lew Ayres in THE KISS (1929)

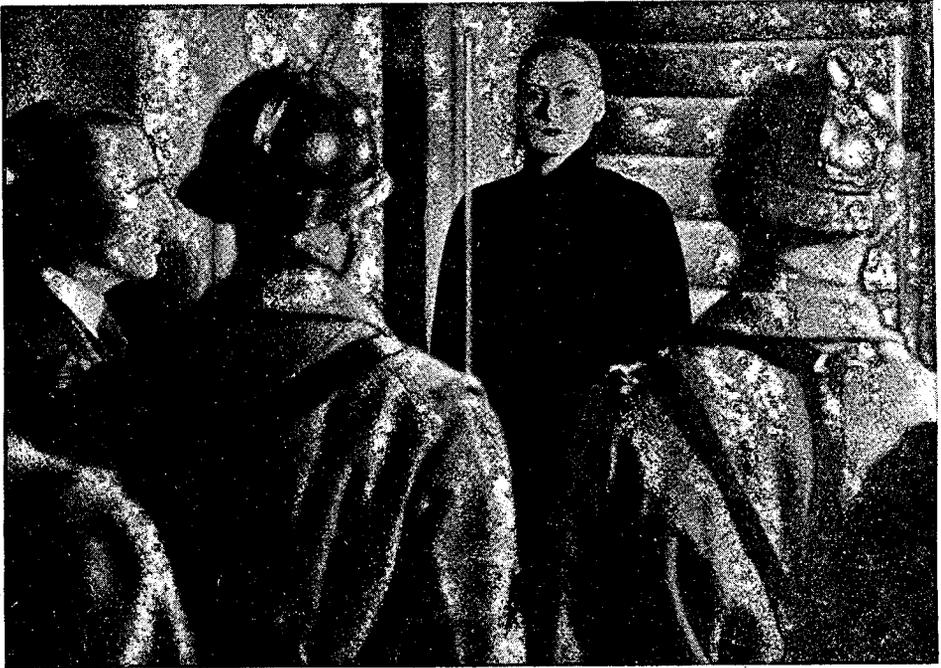
Greta Garbo e Lew Ayres in THE KISS (1929)

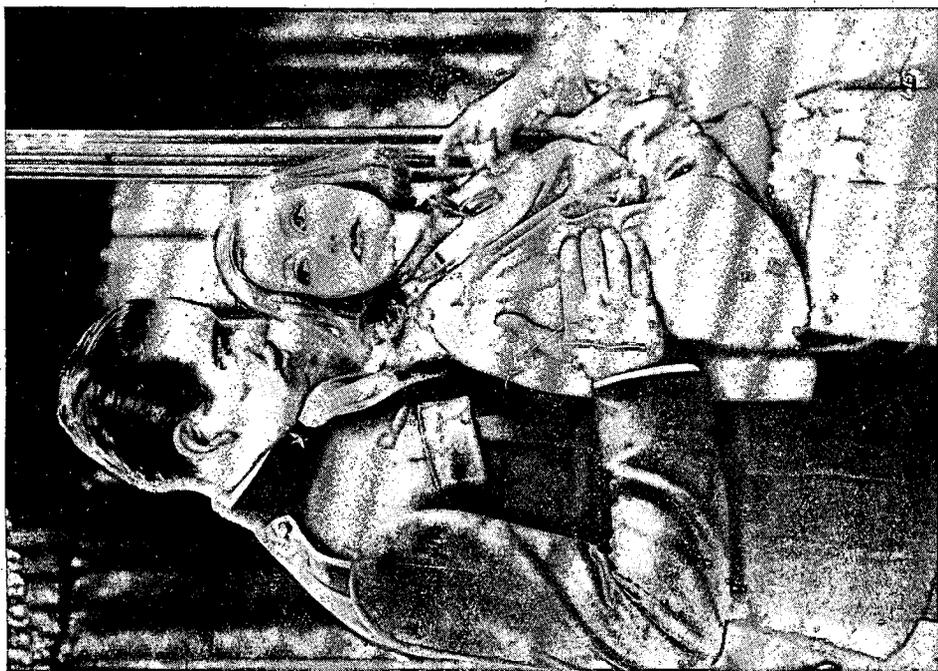
Greta Garbo all'epoca di THE KISS (1929)

In alto: *Greta Garbo in* ANNA CHRISTIE (1930)
In basso: *Greta Garbo in* ROMANCE (1930)

Greta Garbo nel 1931

Greta Garbo all'epoca di MATA HARI (1932)

Greta Garbo in MATA HARI (1932)

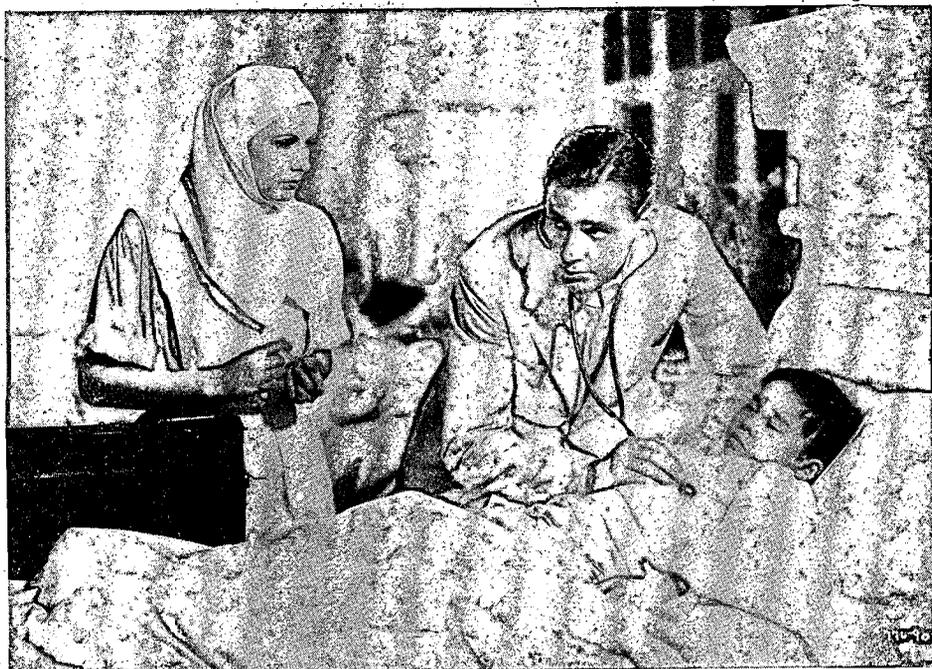
Greta Garbo in MATA HARI (1932)

Greta Garbo in MATA HARI (1932)

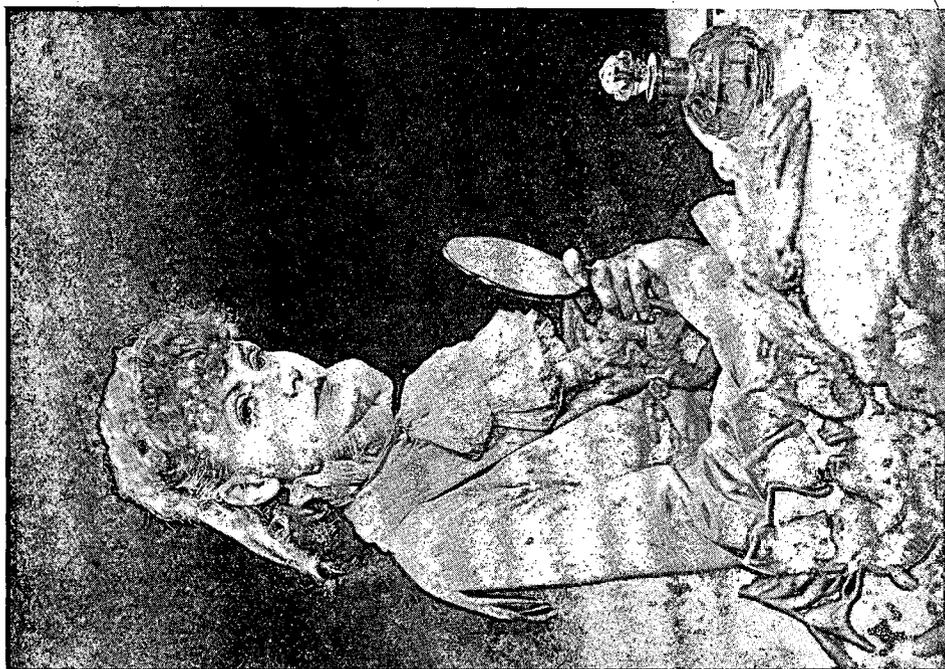
Greta Garbo ed Eric Von Stroheim in AS YOU DESIRE ME (1932).

In alto: *Greta Garbo e Melvyn Douglas in* AS YOU DESIRE ME (1932).
In basso: *Reginald Owen, Greta Garbo e Lewis Stone in* QUEEN CHRISTINA (1934).

Greta Garbo in QUEEN CHRISTINA (1934)

Greta Garbo nel 1934.

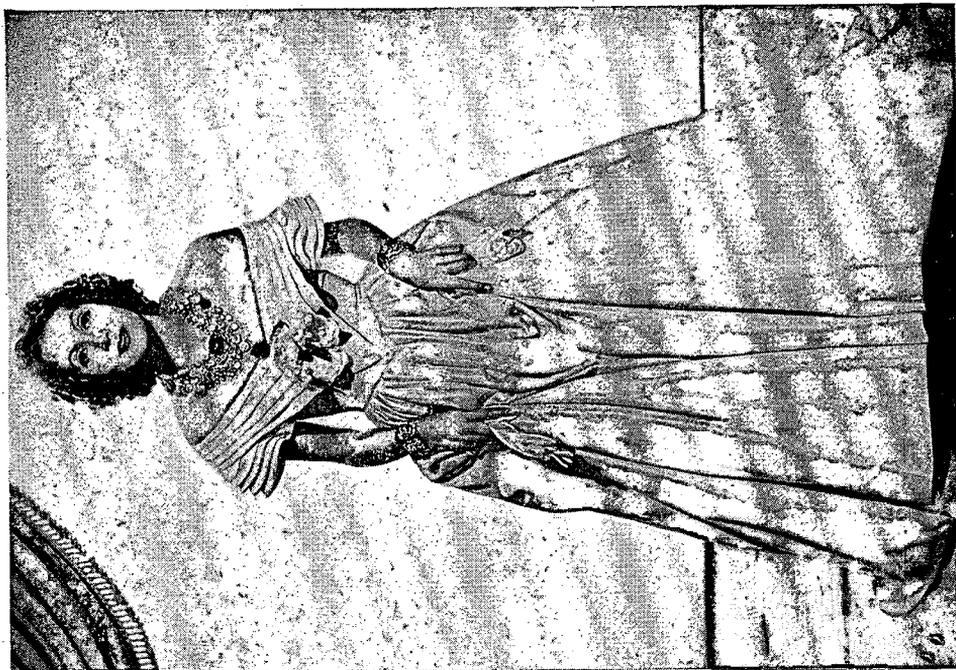
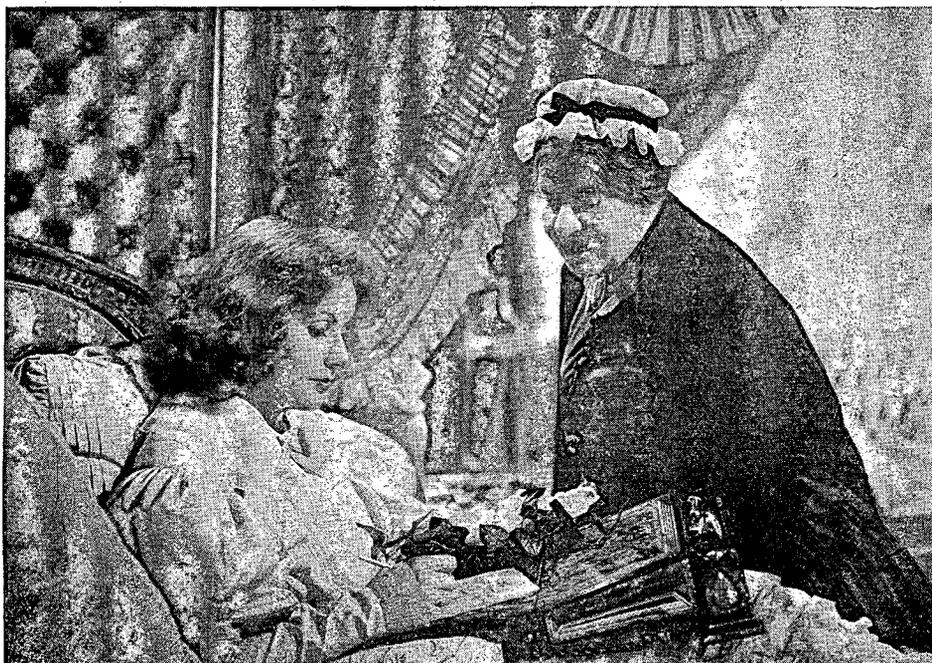
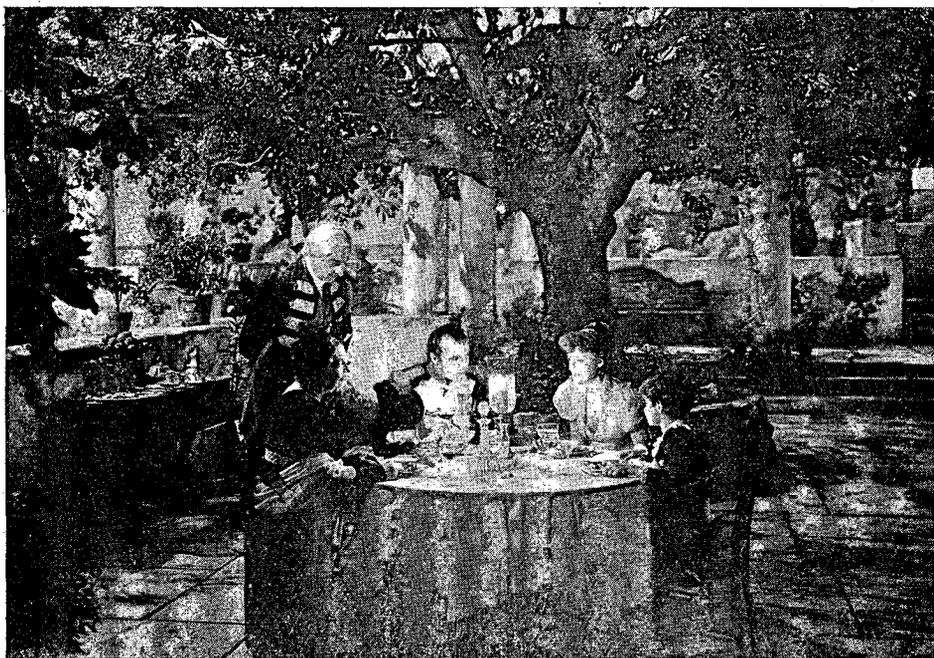
Greta Garbo in THE PAINTED VEIL (1934)

Greta Garbo in THE PAINTED VEIL (1934)

Greta Garbo ed Herbert Marshall in THE PAINTED VEIL (1934).

Greta Garbo e Phoebe Foster in ANNA KARENINA (1935).

In alto: *Greta Garbo in* ANNA KARENINA (1935). In basso: *La Garbo e Freddie Bartholomew nello stesso film*

Greta Garbo in CAMILLE (1936)

Greta Garbo in CAMILLE (1936)

Greta Garbo in CAMILLE (1936).

In alto: *Greta Garbo in* CAMILLE (1936). In basso: *La Garbo nello stesso film*

Greta Garbo e Jessie Ralph in CAMILLE (1936)

Dame May Whitty, Charles Boyer e Greta Garbo in CONQUEST (1937)

Greta Garbo in CONQUEST (1937).

Greta Garbo in NINOTCHKA (1939).

Greta Garbo in NINOTCHKA (1939).

In alto: *Greta Garbo e Melvyn Douglas in* NINOTCHKA (1939). In basso: *Il manifesto di un film della Garbo, a Hong-Hong*

regista di *Teresa Raquin,* e il motivo animatore della sequenza cosí riuscita era, come del resto lo stesso Feyder ha riconosciuto, generato a tutta prima da una semplice esigenza divistica.

Tranne Sjöström e Feyder, ho fatto notare precedentemente. Ma è forse interessante osservare che queste due eccezioni coinvolgono due grandi realizzatori europei, recalcitranti ai metodi di concezione e di realizzazione dei teatri di posa americani e ai quali un'autorità largamente riconosciuta oltreché degli stretti legami di fiducia e di amicizia con l'attrice permettevano di sperare di non rischiare troppo della loro reputazione nell'avventura. Sdegnosi — fu questo sembra il caso del primo — o non ancora pratici dei mezzi adoperati dai migliori registi americani, nell'evitare certe esigenze e di riprendere completamente in mano una preparazione molteplice, essi non seppero imporsi. I loro film con Greta Garbo sono fra le loro opere minori. Lewis Jacobs ha scritto che « Sjöström fu obbligato a subordinare la propria personalità a quella della diva » (1). Quanto a Feyder che aveva tuttavia una grande ammirazione e una profonda comprensione per gli interessi dell'attrice scandinava, ha dichiarato che una simile concezione non poteva che sminuire un regista personale.

Cosí di fronte ad una Marlene Dietrich, creazione totale persino quando apparve nelle opere di altri registi, del tormentato Joseph Von Sternberg e attraverso la quale le caratteristiche, gli elementi costitutivi del tipo furono interposti, essendo l'attrattiva dei sensi diretta e dominante, Greta Garbo non appare mai « una cosa » fra le mani di un regista. Tutt'al piú — e ritornerò piú avanti sui particolari — l'uno o l'altro l'ha aiutata ad intravedere il suo personaggio, e a suggerirle la sua evoluzione in un caso specifico.

D'altra parte era cosí sicuro il suo successo personale che i produttori della Metro Goldwyn Mayer rinunciarono a suo vantaggio a un elemento di attrazione che poco prima del suo arrivo ad Hollywood essi avevano sperimentato con un'efficacia che tendeva a farne una « legge »: la « coppia perfetta ». I suoi « partners » principali sono stati i piú diversi tipi della galleria delle figure hollywoodiane. Ricardo Cortez, Antonio Moreno, Lars Hanson, John Gilbert, Conrad Nagel, Nils Asther, Lew Ayres, Charles Bickford, Robert Montgomery, Clark Gable, Ramon Novarro, John Barrymore, Melwyn Douglas, Erich Von Stroheim, Herbert Marshall, Charles Boyer, Robert Taylor. Mentre che ella manteneva intatto il suo potere di « attrattiva » essi passarono al suo fianco non solo secondo le necessità di caratterizzazione dei personaggi maschili che le venivano opposti, ma secondo la curva della loro reputazione, apportando talvolta un violento contrasto di valore che sottolineava e spiegava la continuità del favore di cui godeva l'attrice svedese, della sua intuizione nell'adattamento o della riuscita nel rinnovamento.

(1) Lewis Jacobs: « The Rise of the American Film » - Harcourt, Brace and C. - New York, 1939.

Senza dubbio, solo gli operatori e i registi che l'hanno avuta sotto l'obiettivo della macchina da presa potrebbero parlare con competenza e precisione di ciò che si è chiamato il « miracolo Garbo » di fronte alla fotografia in movimento.

Jean Renoir crede che avvengano spesso, a proposito di questa, dei risultati che sfuggono ad ogni controllo tecnico, ad ogni bravura artistica, un mistero costante, un perenne elemento di sorpresa. Dreyer è anche lui di questa opinione. L'ha dichiarato indirettamente nei riguardi di *Vampyr*. Il problema per noi si pone in maniera un po' diversa. La sua spiegazione è ad un tempo una questione tecnica ed una questione imponderabile. Si comprenderà che io non voglio avventurarmi in un saggio di spiegazione personale: io non avrei l'autorità necessaria. Questo fatto evidente che dinanzi alla mancanza di parole piú chiare e piú precise, bisogna richiamarsi ad una manifesta fotogenia, divide sempre, a quanto ho potuto constatare, i suoi commentatori privi di esperienza diretta.

D'altra parte dei tecnici della Svenska che avevano assistito J. Julius durante la realizzazione in teatro di posa e in esterni di *Gosta Berlings Saga* mi hanno dato delle indicazioni di cui io ho, piú tardi, sentito come un'eco nelle parole di Jacques Feyder tornato da Hollywood. Essi si basavano sul disegno, i lineamenti del viso, l'armonia dei toni (ella ha per esempio la pelle candida delle rosse) che si differenziavano nettamente senza contrasti, sembravano assorbire la luce e non necessitavano che di un leggerissimo trucco, infine sul « dono » inspiegabile che io ho segnalato a proposito delle sue prime fotografie americane. Con simili qualità, unite alla sua arte espressiva, si otteneva un insieme eccezionale.

I suoi mezzi sono piú conosciuti. Non si potrà fare a meno di far notare la sua disciplina fisica. Si è scritto molto sulla forza espressiva delle spalle e della schiena di Emil Jannings. Quanto a Greta Garbo si potrebbe notare con maggiori dettagli il carattere espressivo di numerosi atteggiamenti. Alcune immagini di *Love* (*Anna Karenina*), *Camille* (*Margherita Gauthier*), *As you Desire me* (*Come tu mi vuoi*); *Anna Christie*, *Conquest* (*Maria Walewska*), *Ninotchka*, sono là ad attestarlo e sopratutto quella scena de *La via senza gioia* dove in un interno borghese vecchiotto, seduta presso suo padre che tiene fra le mani la loro ultima scatola di conserva, ella dà non solo con la mimica del volto ma anche con la stanchezza del corpo un'intensa rappresentazione della miseria, dello scoraggiamento e della fame. Questa padronanza fisica ha aiutato d'altra parte le sue composizioni di insieme attraverso i film nei quali ella incarnò ad un tempo due personaggi o quando l'evoluzione di una figura doveva prendere aspetti violentemente opposti, come in *As you Desire me* o *Mata Hari*.

Ma è particolarmente col movimento del viso: il gioco degli occhi, la piega della bocca, l'immobilità o le contrazioni della fronte che ella si esprime. Ella è veramente padrona delle piú estreme misure, delle piú minute sfumature. Ella traduce le sue reazioni e le sue sensa-

zioni interiori con una apparenza di spontaneità che, come si sa, è basata in realtà su un'attenta maturazione spirituale. Certi suoi primi piani sono celebri. Se essi hanno costituito in molti casi un obbligo imposto ai registi dal codice del divismo, non è tuttavia meno esatto che essi avevano un valore proprio e sono stati, come nell'esempio già citato de *Il Bacio,* un sicuro elemento di sviluppo drammatico psicologico. E' tuttavia meno in questi momenti analitici che nella recitazione di fronte ai suoi « partners » che si può giudicare meglio la profondità intuitiva, la verità intensa, l'effetto diretto e costante della sua mimica.

Ho tentato poco prima di caratterizzare il tipo creato da Greta Garbo. Tale tipo si è evoluto in un quadro molto largo ma che manteneva le sue linee essenziali fino alla sua dissoluzione e al suo riassorbimento attraverso *Two Faced Woman* (*Non tradirmi con me,* 1941) di George Cukor, nella commedia sofisticata, genere nel quale ella trasfuse con molta abilità le sue qualità, e nel quale ella aveva parecchie rivali scaltrite, e che in fin dei conti « distrusse » il mito che ella aveva costruito intorno alla sua persona nella fantasia delle folle.

Ne *Il Torrente,* ispirato con molta libertà, per quanto riguarda i suoi personaggi, i suoi episodi e la sua conclusione, dal romanzo « La Tierra de Todos » dello spagnolo Vicente Blasco Ibañez, scrittore molto apprezzato dai produttori californiani dopo il successo di *Four Horsemen of the Apocalypse* di Rex Ingram, il tipo è caratterizzato solo grossolanamente. Esso è valorizzato piú dai fatti che da un disegno interiore. Rappresenta una fatalità femminile realistica. *La tentatrice* comincia a cesellarlo sul piano « spirituale ». Stiller vegliava. Egli aveva ripreso l'antico progetto che non aveva potuto realizzare del tipo simbolico. Il tema, ancora una volta tratto da un romanzo di Ibañez da Dorothy Farnum, le offriva un'occasione un po' rigida di cui altri, in seguito, si sarebbero valsi. Nell'ardente America del Sud due uomini si contendevano con le armi alla mano una enigmatica straniera dal cuore difficile a commuoversi. Il personaggio prendeva rilievo da questo distacco, da questa freddezza. E la parte di creazione personale della Garbo si faceva piú impegnativa. Nella scena del duello essa sfumava l'espressione dell'eroina fino a lasciare indovinare un segreto conflitto psicologico, un cozzo con un sentimento piú naturalmente umano.

Da questo momento si poté comprendere che il suo istinto la portava verso un personaggio piú complesso, e constatare che, già matura, possedeva meglio ancora dell'epoca delle sue interpretazioni europee, una stupefacente gamma per esprimerlo.

Flesh and the Devil (*La carne e il diavolo,* 1928), adattamento de « L'Isola dell'amicizia » di Herman Sudermann, diretto da Clarence Brown, accentuò questa evoluzione verso quel che Stiller aveva intravisto, il romanzesco posto in minore. La donna fatale si umanizzava. Partecipava a una passione delirante e disperata. Cominciava a rappresentare l'angelo e il demonio. Ella lo fu piú tragicamente ancora in *Love* (*Anna Karenina,* 1928) che Edmund Goulding trasse da Tolstoi.

Il soggetto ed il personaggio (ripresi una seconda volta per la regía di Clarence Brown nel 1935, col titolo originale *Anna Karenina*) sono quelli costruiti e approfonditi con maggiore drammaticità di tutta la sua carriera americana; ed è molto comprensibile che l'interpretazione che ella diede allora dell'innamorata tormentata e tragica, del suo fascino circondato da una fiamma di triste ardore, abbia vissuto e viva ancora, talvolta, nella memoria delle generazioni del pubblico dell'epoca. Il tipo « angelo e demonio » in quel film era attaccato con tutte le sue fibre ad una umanità travolgente e notevolmente espressa. Nel 1939 una rivista europea fece l'esperimento di chiedere ai suoi lettori di designare la scena di tutti i film della Garbo che era rimasta impressa con maggiore vivezza nel loro ricordo; quella della morte di Anna sotto la locomotiva fu la piú ricordata.

Fra *La carne e il diavolo* e *Anna Karenina* si era inserita l'esperienza con Sjöström: *The Divine Woman* (*La donna divina*, 1928). Essa non aveva apportato al tipo alcuna nota, alcun colore inediti, tranne un tocco romanzesco e di fatalità poco convincente. E' tuttavia quest'ultimo aspetto, agghindato con un accento di mistero, che avrebbe prevalso nei film che seguirono *Anna Karenina* fino a *Il Bacio*, e di cui si troveranno i particolari dettagliati nella filmografia che segue questo studio. Ne *Il Bacio,* Feyder si sforzò, senza la convinzione che era nel suo temperamento, di inserirsi fra gli imperativi dell'esaltazione divistica per dare al tipo una consistenza psicologica in un'atmosfera che evadesse dal romanzesco. Si ritrovò una simile preoccupazione in *Anna Christie* (1931), in cui la curva verso il realismo era ancor piú accentuata; e la voce dell'attrice dalle risonanze profonde, aggiungendo un nuovo dettaglio al tipo, dimostrava che la recitazione parlata di Greta Garbo tendeva ad eguagliare in sfumature la sua recitazione muta.

La parentisi fu breve: *Inspiration* (*La modella,* 1931) *Romance* (*Romanzo,* 1931) entrambi di Brown, *Susan Lennox* (*Cortigiana*) di Robert Z. Leonard, *Mata-Hari* e *As you Desire me* (*Come tu mi vuoi*) l'uno e l'altro di G. Fitzmaurice, *Grand Hôtel* di Edmund Goulding, realizzati l'uno dopo l'altro dal 1931 al 1932, riportano in primo piano la preoccupazione del tipo, con delle caratteristiche mitiche piú o meno accentuate e artificiose. L'opera di Pirandello permetteva un approfondimento psicologico del tipo insieme ad un accentuato virtuosismo dell'interpretazione. Il primo fu completamente trascurato per il solo vantaggio del secondo.

Queen Cristina (*La Regina Cristina,* 1934) di Rouben Mamoulian riprese con precauzione il disperato tentativo di Feyder sotto il pretesto di un'evocazione molto arbitraria della figura storica della strana ed infelice figlia di Gustavo Adolfo. Il tipo prese allora nuove sfumature e queste si alternarono con toni realistici e romantici nelle ultime opere che precedettero *Ninotchka,* tentativo di rinnovamento o meglio di congiunzione, di consustanziazione del mito tradizionale con una figura costruita meno rigidamente e che può alternare l'allegria,

la gioia di vivere, al mistero, alla passione; e la dissoluzione di *Two Faced Woman* di cui ho già parlato.

Attraverso tutta questa evoluzione sempre dominata dalla spontaneità del suo istinto unito alla sua intelligenza e al suo esatto senso dell'arte creativa di attrice, ella ha saputo, meglio di ogni altra, raggiungere e far valere una universalità di espressione di un tipico simbolo della femminilità.

L'epoca dell'« egemonia » di questo simbolo sulle folle, e per riflesso sui produttori, sembra ormai essere conchiusa. Universale nello spazio esso non ha potuto — ho già alluso alle ragioni — esserlo anche nel tempo. Ma si perpetua nel ricordo e nella storia del cinema di cui è uno dei fenomeni piú singolari.

Resta vivo, comunque, un grande talento di interprete piú volte infelicemente adoperato. Maturato dall'esperienza della vita e del teatro di posà, purificato dalle esigenze del divismo, esso potrebbe oggi accettare la legge fondamentale della creazione cinematografica: la preminenza cioè del regista, e dare la sua collaborazione senza riserve a un Wyler, a un Ford... Ma è vano speculare su questo futuro augurabile sí, ma altrettanto ipotetico!

(*Traduzione di* Fausto Montesanti)

FILMOGRAFIE
e
NOTA BIBLIOGRAFICA

Marcel Carné

1929: *Nogent, Eldorado du Dimanche* - cortometraggio (documentario), muto - *collaboratore alla regia*: M. Sanvoisin - *interpreti*: attori non professionisti.

1936: *Jenny* (*Jenny, regina della notte*) - *soggetto*: da un romanzo di Pierre Rocher - *sceneggiatura*: Jacques Prévert e Jacques Constant - *dialoghi*: J. Prévert - *fotografia*: Roger Hubert - *musica*: Joseph Kosma - *scenografia*: Jean d'Eaubonné - *interpreti*: Françoise Rosay, Albert Préjan, Lisette Lanvin, Charles Vanel, Jean-Louis Barrault, Robert Le Vigan, Sylvia Bataille, Roland Toutain, Margo Lion, René Génin, Roger Blin, Joseph Kosma - *produzione*: Les Réalisations d'Art Cinématographique.

1937: *Drôle de Dame* - *soggetto*: Jacques Prévert - dal racconto « His First Offence » di J. Storer Clouston - *sceneggiatura*: Jacques Prévert - *fotografia*: Eugen Schuftan, Louis Page, Henri Alékan - *musica*: Maurice Jaubert - *suono*: Antoine Archimbault - *scenografia*: Alexandre Trauner - *costumi*: Tchimoukoff - *assistenti alla regia*: Pierre Prévert, Claude Walter - *interpreti*: Françoise Rosay, Louis Jouvet, Michel Simon, Jean-Louis Barrault, Jean-Pierre Aumont, Alcover, Jeanne Lory, Sinoël, René Génin, Agnès Capri, Henri Guisol, Nadine Vogel, Marcel Duhamel - *produzione*: Pathé-Consortium.

1938: *Le Quai des Brumes* (*Il porto delle nebbie*) - *soggetto*: dal romanzo omonimo di Pierre Mac Orlan - *sceneggiatura e dialoghi*: Jacques Prévert - *fotografia*: Eugen Schuftan, Louis Page, Marc Fossard, Henri Alékan - *musica*: Maurice Jaubert - *suono*: Antoine Archimbault - *scenografia*: Alexander Trauner - *montaggio*: René Le Hénaff - *interpreti*: Jean Gabin, Michèle Morgan, Michel Simon, Pierre Brasseur, Robert Le Vigan, Aimos, R. Génin, Delmont - *produzione*: Ciné-Alliance.

1938: *Hôtel du Nord* (*Albergo Nord*) - *soggetto*: Henri Jeanson, dal romanzo omonimo di Eugène Dabit - *sceneggiatura*: Jean Aurenche, Henri Jeanson - *dialoghi*: H. Jeanson - *fotografia*: Louis Née, Armand Thirard - *musica*: Maurice Jaubert - *scenografia*: Alexandre Trauner - *montaggio*: René Le Hénaff - *assistenti alla regia*: Claude Walter, Pierre Bloudy -

interpreti: Annabella, Louis Jouvet, Arletty, Jean-Pierre Aumont, Claude Dauphin, Paulette Dubost, Jeanne Marken, Brunot, Génia Vaury, Andrex, Bergeron, Bernard Blier, François Périer - *produzione*: Sedif.

1939: *Le jour se lève* (*Alba tragica*) - *soggetto*: Jacques Viot - *sceneggiatura*: Jacques Prévert e Jacques Viot - *dialoghi*: Jacques Prévert - *fotografia*: Curt Courant, Philippe Agostini, André Bac - *musica*: Maurice Jaubert - *suono*: Petitican - *scenografia*: Alexandre Trauner - *montaggio*: René Le Hénaff - *interpreti*: Jean Gabin, Jules Berry, Jacqueline Laurent, Arletty, Jacques Baumer, Bergeron, Bernard Blier, René Génin, R. Legris, Mary Berry, Marcel Pérès - *produzione*: Vog-Sigma.

1942: *Les Visiteurs du Soir* (*L'amore e il diavolo*) - *soggetto, sceneggiatura e dialoghi*: Jacques Prévert, Pierre Laroche - *fotografia*: Roger Hubert - *musica*: Maurice Thiriet (*eseguita sotto la direzione di* Charles Munch) - *scenografia*: Alexandre Trauner e George Wakhévitch - *costumi*: George Wakhévitch - *interpreti*: Alain Cuny, Arletty, Jules Berry, Fernand Ledoux, Marie Déa, Marcel Herrand, Gabriel Gabrio, Pierre Labry - *produzione*: André Paulvé.

1943-45: *Les enfants du Paradis* (*Il Boulevard del delitto - Gli amanti perduti*) - *soggetto, sceneggiatura e dialoghi*: Jacques Prévert - *fotografia*: Roger Hubert, Marc Fossard - *musica*: Joseph Kosma, Maurice Thiriet (1) - *scenografia*: Alexandre Trauner e George Wakhévitch - *costumi*: George Mayo - *interpreti*: Jean-Louis Barrault, Arletty, Pierre Brasseur, Maria Casarès, Marcel Herrand, Louis Salou, Léon Larive, Fabien Loris, Pierre Renoir, Gaston Modot, Etienne Decreux, Pierre Palau, Jeanne Dussol, Marcel Pérès, Albert Remy - *produzione*: S. N. Pathé-Cinéma.

1946: *Les Portes de la Nuit* - *soggetto, sceneggiatura e dialoghi*: Jacques Prévert - *fotografia*: Philippe Agostini - *musica*: Joseph Kosma - *suono*: Antoine Archimbault - *scenografia*: Alexandre Trauner - *interpreti*: Yves Montand, Nathalie Nattier, Serge Reggiani, Pierre Brasseur, Saturnin Fabre, Raymond Bussières, Carette, Jean Vilar, Sylvia Bataille, Madame Berry, Christian Simon, Dany Robin - *produzione*: S. N. Pathé-Cinéma.

1946: *La Fleur de l'âge* (film incompiuto) - *soggetto e sceneggiatura* (« *L'île des enfants perdus* »): Jacques Prévert - *fotografia*: Roger Hubert - *scenografia*: Alexandre Trauner - *interpreti*: Arletty, Serge Reggiani, Paul Meurisse, Carette, Jean Tissier, Anouk Aimée, Claude Romain.

1949: *La Marie du Port* - *soggetto*: dal romanzo omonimo di Georges Simenon - *sceneggiatura*: Louis Chavance - *dialoghi*: Ribemont-Dessaigne - *fotografia*: Henri Alékan - *musica*: Joseph Kosma - *suono*: A. Archimbault - *scenografia*: Alexandre Trauner, Capellier - *interpreti*: Jean Gabin, Blanchette Brunoy, Nicole Courcel, Carette, Claude Romain, Jeanne Marken, Louis Seigner, M. L. Godart, René Blancard, Gabrielle Fontan, Robert Vattier - *produzione*: Sacha Gordine.

(1) Vedi Nota a pag. 19.

King Vidor

1918: *The Turn in the Road* — *produzione*: Vitagraph.

1919: *The Other Half* — *produzione*: Exibitor.

1919: *Better Times* — *produzione*: Brentwood-Mutual.

1919: *The Family Honor* — *produzione*: First National.

1920: *The Jack Knife Man* — *produzione*: First National.

1921: *The Sky Pilot* — *produzione*: First National.

1922: *Poor Relations* — *interprete*: Will Rogers — *produzione*: Samuel Goldwyn.

1922: *Peg o' My Heart* — *soggetto*: dalla commedia omonima di J. Hartley Manners — *sceneggiatura*: Mary O' Hara — *interprete*: Laurette Taylor — *produzione*: M.G.M.

1923: *Three Wise Fools* — *interprete*: William Haynes — *produzione*: Samuel Goldwyn.

1924: *Wild Oranges* — *interprete*: Virginia Valli — *produzione*: M.G.M.

1924: *His Hour* — *interprete*: Aileen Pringle — *produzione*: M.G.M.

1925: *The Wife of the Centaur* — *interprete*: Aileen Pringle — *produzione*: M.G.M.

1925: *The Big Parade* (*La grande parata*) — *soggetto*: da una commedia di Laurence Stallings — *sceneggiatura*: Harry Behn — *fotografia*: John Arnold — *interpreti*: John Gilbert, Renée Adorée, Karl Dane, Tom O'Brien — *produzione*: M.G.M.

1926: *La Bohème* — *soggetto*: da «La vie de Bohème» di Henri Murger — *scenografia*: Arnold Gillespie — *interpreti*: John Gilbert, Lilian Gish, Roy D'Arcy — *produzione*: M.G.M.

1926: *Bardelys the Magnificent* (*Bardelys il Magnifico*) — *interpreti*: John Gilbert, Eleanor Boardman, Roy D'Arcy, George K. Arthur, Karl Dane — *produzione*: M.G.M.

1927: *The Crowd* (*La folla*) — *soggetto*: King Vidor — *sceneggiatura*: K. Vidor, John V. A. Weaver, Harry Behn — *fotografia*: Henry Sharp — *scenografia*: Cedric Gibbons, Arnol Gillespie — *interpreti*: Eleanor Boardman, James Murray, Bert Roach, Estelle Clarck, Del Andersen, Lucy Beaumont — *produzione*: M.G.M.

1928: *The Patsy* — *interpreti*: Marion Davies, Marie Dressler — *produzione*: M.G.M.

1928: *Show People* (*Maschere di celluloide*) — *sceneggiatura*: Wanda Tuchock — *interpreti*: Marion Davies, William Haines, Dell Henderson, Robert Armstrong, Paul Ralli, Tenen Holtz, Harry Gribbon, Sidney Bracy, Polly Moran, Albert Conti — *produzione*: M.G.M.

1929: *Hallelujah!* (*Alleluia!*) — *sceneggiatura*: Ben Hecht, Wanda Tuchock, Richard Schayer — *fotografia*: Gordon Avil — *scenografia*: Cedric Gibbons — *interpreti*: Daniel L. Haynes, Nina Mae Mc Kinney, William Fountaine, Harry Gray, Fannie Belle De Knight, Everett Mc Garrity, Victoria Spivey, Milton Dickerson, e i Dixie Jubilee Singers — *produzione*: M.G.M.

1930: *Billy the Kid* — *sceneggiatura*: Wanda Tuchock — *scenografia*: Arnold Gillespie — *interprete*: Johnny Mack Brown — *produzione*: M.G.M.

1930: *Not so Dumb* — *sceneggiatura*: Wanda Tuchock, Marc Connelly — *interpreti*: Marion Davies, Raymond Hackett — *produzione*: M.G.M.

1931: *Street Scene* — *soggetto*: dal dramma di Elmer Rice — *sceneggiatura*: Fred Niblo jr. — *interpreti*: Sylvia Sidney, William Collier jr., Estelle Taylor, John Qualen, Beulah Bondi — *produzione*: United Artists.

1931: *The Champ* (*Il campione*) — *sceneggiatura*: Frances Marion, Wanda Tuchock, Leonard Praskins — *interpreti*: Wallace Beery, Jackie Cooper, Irene Rich, Roscoe Ates — *produzione*: M.G.M.

1932: *Cynara* (*L'infedele*) — *sceneggiatura*: Frances Marion — *interpreti*: Ronald Colman, Kay Francis, Phyllis Barry — *produzione*: United Artists.

1932: *The Bird of Paradise* (*Luana, la vergine sacra*) — *sceneggiatura*: Richard Walton Tully, Wells Root, Wanda Tuchock, Leonard Praskins — *fotografia*: Clyde de Vinna — *interpreti*: Dolores Del Rio, Joel Mc Crea, Lon Chaney jr., Richard Gallagher, Bert Roach, Agostino Borgato — *produzione*: R.K.O. Radio Pictures.

1933: *The Stranger's Return* — *sceneggiatura*: Philip Stong, Brown Holmes — *fotografia*: William Daniels — *interpreti*: Lionel Barrymore, Miriam Hopkins, Franchot Tone, Beulah Bondi — *produzione*: M.G.H. (King Vidor).

1934: *Our Daily Bread* (*Nostro pane quotidiano*) — *soggetto*: King Vidor — *sceneggiatura*: K. Vidor, Elizabeth Hill — *fotografia*: Robert Planck — *musica*: Alfred Newman — *interpreti*: Karen Morley, Tom Keene, Barbara Pepper, John Qualen — *produzione*: United Artists (King Vidor).

1935: *The Wedding Night* (*Notte di nozze*) — soggetto: da un dramma di Edwin H. Knopf — *sceneggiatura*: Edith Fitzgerald — *fotografia*: Gregg Toland — *musica*: Alfred Newman — *scenografia*: Richard Day — *interpreti*: Gary Cooper, Anna Sten, Helen Winson, Siegfried Ruhman, Ralph Bellamy, Walter Brennan — *produzione*: Samuel Goldwyn.

1935: *So Red the Rose* — *soggetto*: da un romanzo di Stark Young — *sceneggiatura*: Laurence Stallings, Maxwell Anderson, Edwin J. Mayer — *fotografia*: Victor Milner — *musica*: Frank W. Harling — *scenografia*: Hans Dreier, Ernst Fegte — *interpreti*: Margaret Sullavan, Randolph Scott, Walter Connolly, Janeth Beecher, Elizabeth Patterson, Dickie Moore, Robert Cummings, Daniel L. Haynes — *produzione*: Paramount.

1936: *The Texas Rangers* (*I cavalieri del Texas*) — *soggetto*: King Vidor — *sceneggiatura*: Louis Stevens, Elizabeth Hill — *fotografia*: Eddie Cronjager — *scenografia*: Hans Dreyer, Bernard Herzbrun — *musica*: Boris Morros — *interpreti*: Fred Mac Murray, Jean Parker, Lloyd Nolan, Edward Ellis, Elena Martinez, Bennie Bartlett, Frank Shannon — *produzione*: Paramount (King Vidor).

1937: *Stella Dallas* (*Amore sublime*) — *soggetto*: dal romanzo di Olive Higgins — *sceneggiatura*: Frances Marion, Victor Heerman, Sarah J. Mason — *scenografia*: Richard Day — *interpreti*: Barbara Stanwyck, John Boles, Ann Shirley, Tim Holt — *produzione*: United Artists.

1938: *The Citadel* (*La cittadella*) — *soggetto*: dal romanzo omonimo di A. J. Cronin — *sceneggiatura*: Elizabeth Hill, Jan Dalrymple, Frank Wead — *fotografia*: Harry Stradling — *musica*: Louis Levy — *scenografia*: Lazare Meerson, Alfred Junge — *interpreti*: Robert Donat, Rosalind Russell, Ralph Richardson, Rex Harrison, Emlyn Williams, Penelope Dudley Ward, Francis Sullivan, Mary Clare, Cecil Parker, Nora Swinburne — *produzione*: M.G.M. (Victor Saville).

1940: *Northwest Passage* (*Passaggio a Nord-Ovest*) — *soggetto*: dal romanzo omonimo di Kenneth Roberts — *sceneggiatura*: Laurence Stallings, Talbot Jennings — *fotografia* (in Tecnicolor): Sidney Wagner, William Skall — *musica*: Herbert Stothart — *scenografia*: Cedric Gibbons — *interpreti*: Spencer Tracy, Robert Young, Walter Brennan, Ruth Hussey, Nat Pendleton, Mantagu Love — *produzione*: M.G.M. (Hunt Stromberg).

1940: *Comrade X* (*Corrispondente X*) — *soggetto*: Walter Reisch — *sceneggiatura*: Ben Hecht, Charles Lederer — *fotografia*: Joseph Ruttenberg — *scenografia*: Cedric Gibbons — *interpreti*: Clark Gable, Hedy Lamarr, Oscar Homolka, Felix Bressart, Vladimir Sokolov — *produzione*: M.G.M.

1941: *H. M. Pulham, Esq.* (*Il molto onorevole Mr. Pulham*) — *soggetto*: dal romanzo di John B. Marquand — *sceneggiatura*: King Vidor, Elizabeth Hill — *fotografia*: Ray June — *musica*: Bronislaw Kaper — *scenografia*: Cedric Gibbons — *interpreti*: Robert Young, Hedy Lamarr, Ruth Hussey, Charles Coburn, Van Heflin, Fay Holden, Bonita Granville, Douglas Wood, Charles Halton — *produzione*: M.G.M.

1944: *An American Romance* — *soggetto*: King Vidor — *sceneggiatura*: William Ludwig, Herbert Dalmas — *fotografia* (in Technicolor): Harold Rosson — *musica*: Louis Gruenberg — *scenografia*: Cedric Gibbons — *interpreti*: Brian Donlevy, Ann Richards, Walter Abel, John Qualen, Barbara Pepper, Horace McNally, Mary McLeod, Bob Lowell — *produzione*: M.G.M. (*King Vidor*).

1946: *Duel in the Sun* (*Duello al sole*) — *regía*: King Vidor e: William Dieterle, Otto Brower, Reaves Eason; *consulenza alla regía*: Joseph von Sternberg, William Cameron Menzies, Chester Franklin — *soggetto*: dal romanzo omonimo di Niven Bush — *sceneggiatura*: David Oliver Selznick, Oliver H. P. Garrett — *fotografia* (in Technicolor): Lee Garmes, Hal Rosson, Ray Rennahan — *musica*: Dimitri Tiomchin — *scenografia*: James Basevi — *costumi*: Walter Plunkett — *interpreti*: Jennifer Jones, Gregory Peck, Joseph Cotten, Lionel Barrymore, Lillian Gish, Herbert Marshall, Walter Huston, Charles Bickford, Tilly Losch, Griff Barnett — *produzione*: Selznick International Pictures.

1947: *A Miracle Can Happen* (*La strada della felicità*) — *collaborazione alla regía* (un episodio): Leslie Fenton — *soggetto*: Arch Oboler — *sceneggiatura*: Laurence Stallings, Lou Breslou — *interpreti*: Paulette Goddard, Burgess Meredith, James Stewart, Henry Fonda, Dorothy Lamour, Fred Mac Murray, Eduard Cianelli, Victor Moore — *produzione*: Bogeaus-Meredith.

1949: *The Fountainhead* (*La fonte meravigliosa*) — *soggetto*: dal romanzo omonimo di Ayn Rand — *sceneggiatura*: Ayn Rand — *fotografia*: Robert Burks — *musica*: Max Steiner — *scenografia*: John Holden — *interpreti*: Gary Cooper, Patricia Neal, Raymond Massey, Kent Smith, Robert Douglas, Henry Hull, Ray Collins, Moroni Olsen, Jerome Cowan, Paul Harvey, Harry Wood, Paul Stanton — *produzione*: Warner Bros.

1950: *Lightning Strikes Twice* — *interpreti*: Richard Todd, Ruth Roman, Zachary Scott, Mercedes Mc Cambridge — *produzione*: Warner Bros.

Greta Garbo

1921: *Reklamfilmen for Paul U. Bergström* — cortometraggio pubblicitario.

1922: *Reklamfilmen for Konsum* — cortometraggio pubblicitario.

1922: *Luffar Peter* (*Pietro il vagabondo*) — *regía*: Eric A. Petschler — *interprete*: Greta Loise Gustavsson.

1923: *Gösta Berlings Saga* (*La leggenda di Gosta Berling* o *I Cavalieri di Ekebú*) — *regía*: Mauritz Stiller — *soggetto*: dal romanzo di Selma Lagerlöff — *sceneggiatura*: M. Stiller, Ragnar Hilten-Cavallius — *interpreti*: Lars Hansson, Gerda Lundeqvist, Greta Garbo, Tersten Hammaren, Mona Martensson, Karin Swanström, Ellen Hartman — *produzione*: Svensk Filmindustri.

1925: *Die freudlose Gasse* (*La via senza gioia* o *L'ammaliatrice*) — *regía*: Georg Wilhelm Pabst — *soggetto*: da un romanzo di Hugo Bettauer — *sceneggiatura*: Willi Haas — *fotografia*: Guido Seeber — *interpreti*: Asta Nielsen, Werner Krauss, Greta Garbo, Robert Garrison, Waleska Gert, Agnes Esterhazy — *produzione*: Sofar.

1926: *The Torrent* (*Il torrente*) — *regía*: Monta Bell — *soggetto*: dal romanzo « La Tierra de todos » di Vicente Blasco Ibañez — *interpreti*: Ricardo Cortez, Greta Garbo — *produzione*: Metro Goldwyn Mayer.

1927: *The Temptress* (*La tentatrice*) — *regía*: Fred Niblo — *soggetto*: da un romanzo di Vicente Blasco Ibañez — *interpreti*: Antonio Moreno, Greta Garbo, Lionel Barrymore, Roy D'Arcy — *produzione*: Metro Goldwyn Mayer.

1927: *Flesh and the Devil* (*La carne e il Diavolo*) — *regía*: Clarence Brown — *soggetto*: da « L'isola dell'amicizia » di Hermann Sudermann — *sceneggiatura*: Benjamin Glazer, Hans Kräly — *fotografia*: William Daniels — *interpreti*: Greta Garbo, John Gilbert, Lars Hanson, Frankie Darro, Barbara Kent — *produzione*: Metro Goldwyn Mayer.

1927: *Love* (*Anna Karenina*) — *regía*: Edmund Goulding — *soggetto*: dal romanzo di Lev Tolstoi (1ª edizione) — *interpreti*: Greta Garbo, John Gilbert, Lionel Barrymore — *produzione*: Metro Goldwyn Mayer.

1928: *Te Divine Woman (La donna divina)* — *regía*: Victor Seastrom (Sjöström) — *interpreti*: Greta Garbo, Lars Hanson — *produzione*: Metro Goldwyn Mayer.

1928: *The Misterious Lady (La donna misteriosa)* — *regía*: Fred Niblo — *soggetto*: da un romanzo di Ludwig Wolff — *interpreti*: Greta Garbo, Conrad Nagel, Gustav von Seyffertitz, Albert Pollet, Edward Conelly — *produzione*: Metro Goldwyn Mayer.

1928: *The Single Standard (La donna che ama)* — *regía*: John S. Robertson — *interpreti*: Greta Garbo, Nils Asther, Joel Mc Crea, Robert Montgomery, Dorothy Sebastian — *produzione*: Metro Goldwyn Mayer.

1929: *A Woman of Affairs (Destino)* — *regía*: Clarence Brown — *soggetto*: dal romanzo « Il cappello verde » di Michael Arlen — *interpreti*: Greta Garbo, John Gilbert, Douglas Fairbanks jr., Lewis Stone, Hobart Bosworth, Johnny Mack Brown — *produzione*: Metro Goldwyn Mayer.

1929: *Wild Orchids (Orchidea selvaggia)* — *regía*: Sidney Franklyn — *soggetto*: da un romanzo di John Colton — *sceneggiatura*: Hans Kräly, Richard Schayer — *fotografia*: William Daniels — *interpreti*: Greta Garbo, Nils Asther, Lewis Stone — *produzione*: Metro Goldwyn Mayer.

1929: *The Kiss (Il bacio)* — *regía*: Jacques Feyder — *soggetto*: da una novella di George M. Saville — *sceneggiatura*: Hans Kräly, J. Feyder — *fotografia*: William Daniels — *scenografia*: Cedric Gibbons — *interpreti*: Greta Garbo, Conrad Nagel, Lew Ayres, Anders Randolf, Holmes Herbert, George Davis — *produzione*: Metro Goldwyn Mayer.

1930: *Anna Christie* — *regía*: Clarence Brown; e per l'edizione in lingua tedesca: Jacques Feyder — *soggetto*: dal dramma omonimo di Eugene O'Neill — *sceneggiatura*: Frances Marion — *fotografia*: William Daniels — *scenografia*: Cedric Gibbons — *interpreti*: Greta Garbo, Charles Bickford, Marie Dressler, George Marion — *produzione*: Metro Goldwyn Mayer.

1930: *Romance (Romanzo)* — *regía*: Clarence Brown — *soggetto*: da una commedia di Edward B. Sheldon — *costumi*: Adrian — *interpreti*: Greta Garbo, Gavin Gordon, Lewis Stone, Roy D'Arcy — *produzione*: Metro Goldwyn Mayer.

1931: *Inspiration (La modella)* — *regía*: Clarence Brown — *soggetto*: ispirato a « Sapho » di A. Daudet — *sceneggiatura*: Gene Markey — *costumi*: Adrian — *interpreti*: Greta Garbo, Robert Montgomery, Lewis Stone, Karen Morley, John Miljan, Joan Marsh — *produzione*: Metro Goldwyn Mayer.

1931: *Susan Lennox, Her Fall and Her Rise (Cortigiana)* — *regía*: Robert Z. Leonard — *soggetto*: dal romanzo omonimo di David Graham Phillips — *sceneggiatura*: Wanda Tuchock — *interpreti*: Greta Garbo, Clark Gable, John Miljan, Jean Hersholt, Alan Hale, Jan Keith — *produzione*: Metro Goldwyn Mayer.

1932: *Mata Hari* — *regía*: George Fitzmaurice — *soggetto*: Leo Birinski — *sceneggiatura*: Leo Birinski, Benjamin Glazer — *interpreti*: Greta Garbo, Ramon Novarro, Lionel Barrymore, Lewis Stone, Karen Morley, Henry C. Gordon — *produzione*: Metro Goldwyn Mayer.

1932: *Grand Hôtel* — *regía*: *Edmund Goulding* — *soggetto*: dal romanzo omonimo di Vicky Baum — *sceneggiatura*: William A. Drake — *fotografia*: William Daniels — *scenografia*: Cedric Gibbons — *interpreti*: Greta Garbo, John Barrymore, Lionel Barrymore, Joan Crawford, Wallace Beery, Lewis Stone, Jean Hersholt, Rafaela Ottiano — *produzione*: Metro Goldwyn Mayer.

1932: *As you Desire me* (*Come tu mi vuoi*) — *regía*: *George Fitzmaurice* — *soggetto*: dal dramma omonimo di Luigi Pirandello — *sceneggiatura*: Gene Markey — *costumi*: Adrian — *interpreti*: Greta Garbo, Melvyn Douglas, Eric von Stroheim, Owen Moore, Hedda Hopper, Rafaela Ottiano, Alberto Conti, Lionel Atwill — *produzione*: Metro Goldwyn Mayer.

1934: *Queen Christina* (*La Regina Cristina*) — *regía*: Rouben Mamoulian — *sceneggiatura*: Salka Viertel, Margaret P. Levino, H. M. Harwood, S. N. Behrman — *fotografia*: William Daniels — *scenografia*: Alexander Toluboff — *costumi*: Adrian — *interpreti*: Greta Garbo, John Gilbert, Lewis Stone, C. Aubrey Smith, Jan Keith, Elizabeth Young, Reginald Owen, George Renevent, David Torrence — *produzione*: Metro Goldwyn Mayer (Walter Wanger).

1934: *The Painted Veil* (*Il velo dipinto*) — *regía*: Richard Boleslawsky — *soggetto*: dal romanzo omonimo di William Somerset Maugham — *sceneggiatura*: Salka Viertel, John Meehan — *costumi*: Adrian — *interpreti*: Greta Garbo, Herbett Marshall, George Brent, Warner Oland — *produzione*: Metro Goldwyn Mayer (Hunt Stromberg).

1935: *Anna Karenina* — *regía*: Clarence Brown — *soggetto*: dal romanzo omonimo di Lev Tolstoi (2ª edizione) — *sceneggiatura-dialoghi*: S. N. Behrman — *fotografia*: William Daniels — *musica*: Herbert Stothart — *suono*: Douglas Shearer — *scenografia*: Cedric Gibbons — *costumi*: Adrian — *interpreti*: Greta Garbo, Fredric March, Freddie Bartholomew, Maureen O'Sullivan, May Robson, Basil Rathbone, Reginald Owen, Reginald Denny, Phoebe Foster, Gyles Isham, Joan Marsh, Cora Sue Collins — *produzione*: Metro Goldwyn Mayer (David O'Selznick).

1936: *Camille* (*Margherita Gauthier*) — *regía*: George Cukor — *soggetto*: dal romanzo di Alexandre Dumas fils («La Signora dalle camelie») — *sceneggiatura*: Zoe Atkins, Frances Marion, James Hilton — *fotografia*: Karl Freund e William Daniels — *musica*: Herbert Stothart, su temi de «La traviata» di Verdi — *scenografia*: Cedric Gibbons — *costumi*:

Adrian — *montaggio*: Margaret Booth — *interpreti*: Greta Garbo, Robert Taylor, Lionel Barrymore, Elizabeth Allan, Jessie Ralph, Henry Daniell, Leonore Ulric, Laura Hope Crews — *produzione*: Metro Goldwyn Mayer.

1937: *Conquest* (*Maria Walewska*) — *regía*: Clarence Brown — *soggetto*: dal romanzo « Pani Walewska » di W. Gasiorowsky — *sceneggiatura*: Samuel Hoffenstein, S. N. Behrman — *fotografia*: Karl Freund — *intepreti*: Greta Garbo, Charles Boyer, Henry Stephenson, Reginald Owen, Dame May Whitty, Henry C. Gordon, Leif Erikson, Maria Ouspenskaia, Alan Marshal, Betty Blythe — *produzione*: Metro Goldwyn Mayer.

1939: *Ninotchka* — *regía*: Ernst Lubitsch — *sceneggiatura*: Billy Wilder, Charles Brackett, Walter Reisch — *musica*: Richard Werner Heymann — *interpreti*: Greta Garbo, Melvyn Douglas, Bela Lugosi, Ina Claire, Sig Ruhmann, Felix Bressart, Alexander Granath — *produzione*: Metro Goldwyn Mayer.

1941: *Two Faced Woman* (*Non tradirmi con me*) — *regía*: George Cukor — *sceneggiatura*: S. N. Behrman, Salka Viertel, George Hoppenheimer — *musica*: Bronislaw Kaper — *interpreti*: Greta Garbo, Melvyn Douglas, Constance Bennett, Roland Young, Robert Sterling, Ruth Gordon — *produzione*: Metro Goldwyn Mayer.

a cura di **Fausto Montesanti**

Nota bibliografica

La letteratura critica e storiografica su Carné, Vidor, e su Greta Garbo, presenta — nel suo aspetto complessivo — spunti di notevole interesse, che permettono di rilevare qualche problema generale di critica cinematografica. Su Marcel Carné, in quanto espressione fra le piú tipiche di una cinematografia francese ed europea, la critica (specialmente francese ed italiana) ha fatto piú volte il punto: talché sia ormai acquisito e frugato l'apporto del messaggio di Carné (o di Carné-Prévert) e non manchi, ad ogni sua nuova creazione, che l'aggiornamento del panorama concluso e meditato della sua opera. In Italia, sono Michelangelo Antonioni (1) e Glauco Viazzi che in due saggi densissimi e scrupolosi hanno seguito il lavoro di Carné, l'uno studiandone l'evoluzione tecnica e spirituale, e soffermandosi partitamente sulle singole tappe della sua filmografia (v. Bianco e Nero, IX, n. 10, Roma, 1948); l'altro confrontandone i rapporti con l'abituale scenarista e dandoci le fonti e i temi abituali della sua opera in un vasto studio dedicato a Jacques Prévert (ibidem, IX, n. 7, Roma, 1949).

Presi questi due saggi come basi per uno sguardo non fortuito, ma prolungato e preciso, all'opera del regista francese, occorrerebbe sfogliare le collezioni di *Cinémagazine, Mon ciné, Primer Piano, Ciné pour tous,* e rintracciarvi, in numerosi articoli critici, le preferenze cinematografiche di Carné giornalista, i suoi gusti, la sua stessa poetica di aspirante regista o di regista ai primi inizi: si otterrebbero, allora, considerazioni e dichiarazioni assai rimarchevoli, e tali da indicare alcuni aspetti della sua personalità di cineasta, come, per esempio, questa che si riferisce al valore figurativo dell'immagine cinematografica: « Bisogna comporre le immagini come i vecchi maestri componevano le loro tele, con la stessa preoccupazione di esposizione e di espressione. Le immagini cinematografiche hanno le stesse necessità. Bisogna quindi che esse siano perfettamente chiare e leggibili » (*Primer Piano,* 1939).

Sulle origini di Carné, sui suoi primi amori col *kammerspiel* e con l'opera di Stroheim, ha scritto Georges Sadoul in un numero speciale di *Ciné-Club* (n. 1, 1949). Osvaldo Campassi, in *Dieci anni di cinema francese* (vol. I., Poligono, Milano, 1948), ne ha studiato i primi rapporti con Feyder,

(1) L'Antonioni si era occupato di Carné, prima di questo saggio, in varî altri studî e articoli, dopo esserne stato assistente durante la realizzazione di un film: ricordiamo quelli apparsi nei periodici romani *Primato* (15-5-'43), *Schermo* (agosto '43), *Fiera Letteraria* (30-5-'46).

che costituisce la sua vera paternità spirituale. E sarà la moglie di Feyder, la Rosay, ad imporlo come regista con *Jenny*. La bibliografia annessa a questo stesso libro dalla Poligono, e firmata da Ugo Casiraghi e Glauco Viazzi, è molto ricca, e si rivolge a tutto il cinema francese del periodo preso in esame (1930-39). Vi incontriamo molti titoli che per la compressione di Carné non possono venire trascurati: Maurice Bessy: *Nogent Eldorado du dimanche*. in « Close Up », n. 2, Londra 1930; Ugo Casiraghi: *Contatti*: *Dabit e Carné,* in « Cinetempo », n. 3, Milano, 1945; Ugo Casiraghi: *Nota su Carné,* in « La Critica cinematografica » di Parma, marzo-aprile 1946; Georges Charensol: *Renaissance du cinéma français,* Sagittaire, Parigi, 1946; Lamberto Sechi: *Il porto delle nebbie,* in « Architrave », Bologna, 1943; Corrado Terzi: *Il primo Carné,* in « La critica cinematografica », n. 6, Parma, 1947; Serghei Yutkevic: *Lettre ouvert à Marcel Carné* (da un volume in lingua francese edito dalla Sovexportfilm e parzialmente riportato in « Ecran français », n. 98, Parigi, 1947),

Ad essi si possono aggiungere, dedicati a speciali film del regista: *Alba tragica,* raccolta di immagini del film *Le Jour se lève,* presentata da Viazzi nella collezione Domus di Milano; *Les Portes de la Nuit,* scenario del film, scritto da Prévert, e presentato da Marcel Lapierre (La Nouvelle Edition, 1947). Di *Fleur de l'age,* film incompiuto di Carné, non hanno parlato molti: un articolo di Enrico Rossetti su questo argomento è stato pubblicato in *Bianco e Nero* (IX, n. 8, 1948).

Se si eccettuano gli articoli isolati, i capitoli dedicati a Carné nelle varie storie del cinema, la documentazione piú interessante dedicata a questo regista è stata pubblicata nel ricordato numero speciale di *Ciné-Club*. Esso contiene infatti, oltre lo scritto del Sadoul: *De Jenny à La Marie du port* di Joseph Kosma, un artista che è stato vicino a Carné quasi quanto Prévert, e « la cui collaborazione è divenuta una amicizia »; *Parallèles,* in cui Armand J. Cauliez studia e mette a confronto certi aspetti di Feyder e Carné; una intervista di José Zendel, in cui il regista confida qualche ricordo; *Le décor est un acteur* di André Bazin, specialmente dedicato a *Le Jour se lève; Un film « grand format »* di Denis Marion, in cui l'articolista riprende la nozione di « gran formato » introdotta da Thomas Mann nella *Montagna incantata,* e nota l'impressione di grandezza che suscitano taluni personaggi di Carné come in *Les Enfants du Paradis; Dans mon beau quartier* di Paul Eluard, che è una lirica del poeta a Carné e Prévert « qui inaugurent l'image réelle »; uno studio su *Quai des brumes* di Armand J. Cauliez. In quest'ultimo scritto si legge anche una confidenza del regista: « il miglior film che preferisco? Devo citare un titolo: *Quai de brumes,* opera che ha una determinata epoca, e che mi soddisfa. Ma quel che amo soprattutto, nei miei film, sono certi passaggi, che, per ragioni sentimentali personali, ritengo piú riusciti ».

Sui film girati o preparati durante il periodo dell'occupazione tedesca vedasi, infine, *Cinéma de France* di Roger Régent (Editions Bellefaye, Parigi, 1948).

* * *

Se chiaro è il panorama critico che si riferisce a Carné, non altrettanto risultano quelli della Garbo o di Vidor. L'attrice finora, è stata oggetto piú di vere e proprie biografie romanzate che di saggi in cui sia stata raggiunta

la comprensione sulla vera essenza della sua arte. Ma in questo caso la critica deve superare certe difficoltà di linguaggio; riuscire ad ottenere i valori visivi di un lavoro in movimento, di uno stile vivo, come nella recitazione, sí da rendersi decifrabile e comprensibile. La filologia può venire in aiuto della critica per catalogare, ricordare, datare certi fatti; l'anedottica può collaborare a creare l'immagine del « fenomeno » Garbo; ma il contenuto vitale dell'espressione non si può porgere che in un linguaggio il quale, attraverso la frase, giunga all'occhio.

Nel 1929, apparve a Madrid una *Vida de Greta Garbo* (Ediciónes Ulises, Madrid) scritta da César M. Arconada. Tradotta da A. R. Ferrarin nel 1930 fu pubblicata dalle Edizioni della Pianura a Milano. Nella prima parte prospetta il debutto e la affermazione della artista in Svezia; nella seconda l'attività svolta ad Hollywood. Il libro termina mentre *Orchidea selvaggia* viene presentata con successo all'Egyptian Theatre. Altri trionfi dell'artista seguiranno, e Richard Kühn, nella sua biografia dell'attrice: *Greta Garbo, der Weg einer Frau und Künstlerin* (Carl Reissner Verlag, Dresda, 1935) li registra fino a *Velo dipinto;* De Benedetti e Consiglio in *L'ardua vita di Greta Garbo* (*Cinema,* n. 8, Roma, 1937) arrivano fino a *Camille* (o *Margherita Gauthier*).

Marco Ramperti, in *Germania cinematografica* (Bianco e Nero, n. 4, Roma, 1941) presenta in *Ninotchka* la « Garbo che ride ». Numerosi altri sono i profili biografici di Greta Garbo, le storie romanzate, le pretese « memorie »: ma nonostante i vari riferimenti che si potrebbero fare, o che piú spesso si dovrebbero omettere per la loro dubbia serietà e autenticità, piú sicura è la convinzione, che si trae dalla letteratura sulla Garbo, che un saggio completo su questa attrice — almeno fino ad oggi — non era stato scritto: un saggio diciamo, storicamente approfondito e documentato, critico in senso proprio insomma.

Nella storiografia cinematografica, gli autori che hanno dedicato una maggiore attenzione al fenomeno Garbo sono i seguenti: Angel Zuñiga, in *Una Historia del Cine* (Ediciónes Destino, Barcellona, 1949) e Carlos Fernandez Cuenca (*Historia del Cine,* Afrodisio Aguado, Madrid, 1948-49); Carl Vincent (*Storia del cinema,* Garzanti, Milano, 1949) specialmente per la parte che si riferisce al cinema nordico; Pierre Artis in *Histoire du cinéma americain* (Colette d'Halluin Editeur, Parigi, 1947); Marcel Lapierre in *Les Cent Visages du cinéma,* Grasset, Parigi, 1948.

Tra le riviste italiane, è *Cinema* dove si è maggiormente scritto sulla artista. Ricordiamo tra i vari articoli della collezione che va fino al 1943 (vecchia serie):

Amerigo Cenci, *La leggenda di Gösta Berling,* n. 55, 1938; Eugenio Giovannetti, *Greta come Margherita,* n. 18, 1937; William Saroyan, *Cara Greta Garbo,* n. 66, 1939; Lorenzo Buonaccorsi, *Greta Garbo non sorride a Stalin,* n. 150, 1942.

In « Bianco e Nero » apparvero nel 1941 (V, n. 12) brani del *Journal* di François Mauriac col passo dedicato alla stella svedese: « *Un soir, Greta Garbo . . .* ».

* * *

Il fatto che la critica americana, piú vicina a comprendere il fenomeno Garbo, non sia stata capace di darci un saggio preciso sulla sua arte, piú divertita, magari, a cogliere — anche da un punto di vista satirico, oltre che divulgativo — gli aspetti « pubblici e privati » della vita delle stelle (e qui soccorrono i nomi di Alistair Cooke (*Garbo and the Night-Watchmen,* Cape, 1937), o di Elmer Rice (*Voyage to Purilia,* Gollancz, 1930) mostra come ancora la critica cinematografica americana non abbia raggiunto una piena padronanza del fenomeno estetico, che è invece uno degli aspetti del cinema che in Europa viene, ovviamente, piú tenuto presente dagli scrittori di cose cinematografiche. Della stessa mancanza soffre, in un certo senso, anche una personalità di primo piano come Vidor. In quali storie del cinema occupa egli una parte preponderante, tanto da porlo, per interessi e riconoscimenti, sulla scia di Griffith? Poco o niente si sa dei suoi primi film, essendo mancata in America una indagine sulla sua attività iniziale, tale da documentare anche la critica europea. Su *Alleluja,* su *Folla,* su *Nostro pane quotidiano,* su *Cavalieri del Texas,* su *Grande parata,* su *Stella Dallas,* sul *Campione,* si è scritto abbastanza anche da noi, tanto da chiudere in un cerchio scrutato e valorizzato almeno la parte centrale dell'opera di Vidor. Ma è bastato un abbassamento dei valori artistici dei film di questo anziano regista, una parabola indubbiamente discendente, una rappresentatività, anche, di una certa cinematografia americana oggi riconosciuta in crisi, perché la critica abbia, in un certo senso, abbandonato il regista.

Sulla parte centrale dell'opera di Vidor le pagine migliori sono state scritte da Lewis Jacobs in *The Rise of the American Film* (Harcourt, Brace and Company, 1939). Anche Paul Rotha e Richard Griffith dedicano alcune pagine al rammentato gruppo dei suoi principali film in *The Film Till Now* (Vision Press, Londra, 1949). L'Artis, nella citata storia del cinema americano, lo definisce « padre del cinema sociale in America ». In effetti questa primogenitura, nonostante certi aspetti contraddittori, si può ritrovare anzitutto in Griffith. Anche Sergio Sollima, in *Cinema in U.S.A.,* non trascura la parte sociale dell'opera del regista.

King Vidor ha espresso alcune sue particolari vedute sul cinema in qualche rivista, con articoli ripresi in antologie come quella di Marcel Lapierre (*Anthologie du cinéma,* La Nouvelle Edition, Parigi, 1946) e in libri polemici come *Garbo and the Night-Watchmen.*

Nella prima ci parla del film *western,* cui ha dato un notevole contributo (nonostante che Antonio Chiattone lo trascuri completamente nel suo *Film western* (Poligono, 1949); nel secondo cosí si esprime a proposito dell'opera cinematografica prendendo spunto dal suo *Notte di nozze* (il brano è riportato in *Film* di Roger Manvell, Penguin Books, varie ed.):

« Un film di valore artistico non deve essere fatto in modo da essere compreso soltanto da un limitato gruppo di persone. Noi dobbiamo tener presente un grande comune denominatore, dobbiamo pensare di parlare a ogni genere di pubblico — ricchi e poveri, giovani e vecchi, europei ed americani. Bisogna suscitare emozioni universali, comprensibili da ogni essere umano. Le emozioni possono essere espresse da un gesto, da una espressione facciale, da un passo,

uno sguardo... La complessità dell'alambiccato e dell'assurdo rende impossibili le espressioni piú semplici ».

Non facile sarebbe reperire quanto si è scritto a proposito di Vidor nella stampa specializzata anglosassone, francese, italiana, americana (libri sul regista non ci risultano, finora, pubblicati). Nell'impossibilità di poter eseguire una ricerca completa su questo argomento, ci limiteremo a ricordare taluni scritti di critici e articolisti italiani, tali da poter dare un panorama, sia pure polemico e tuttora aperto a discussioni, sul regista:

Tom Granich, *King Vidor,* in « Cinema », n. 18, Milano, 1950; *Francesco* Pasinetti, un capitolo su « King Vidor » in *Mezzo secolo di cinema* (Poligono, Milano, 1946); Tom Granich e Fausto Salvadori, *Lineamenti di storia del cinema sociale americano,* in « Bianco e Nero », X, n. 8, Roma, 1949; Massimo Mida, *Duello al sole,* in « Bianco e Nero », IX, n. 10, Roma, 1948; Osvaldo Campassi, *Riverberi di un filone d'oro,* in « Cinema », n. 39, Milano, 1950; Guido Aristarco, in « Cinema » (n. 3, 7, 11, 13, 30, Milano, 1948-49-50) sui film *Duello al sole, Molto Onorevole Mister Pulham, Corrispondente X, Passaggio a Nord Ovest.*

Di *Hallelujah!* si può leggere la sceneggiatura in « *Bianco e Nero* » (I, n. 10, Roma, 1937) desunta da Renato May dal film conservato nella cineteca del Centro Sperimentale di Cinematografia.

Il medesimo film è stato ripreso in esame nel fascicolo n. 62 di « Cinema », vecchia serie, 1939, da Amerigo Cenci, mentre Osvaldo Campassi e Giulio Di Stefano hanno scritto, rispettivamente, su *Folla* e sul *Vidor minore* nei numeri 169 e 173-174 della stessa rivista (1943).

a cura di **Mario Verdone**